د. حاتم الصكر

مرايا نرسيس

الانماط النوعية
والتشكيلات البنائية
لقصيدة السرد الحديثة

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

الطبعة الأولى

1419هـ - 1999م

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت - الحمراء - شارع اميل اده - بناية سلام - ص.ب: 113/6311 لبنان
هاتف: 791123/4 / 802428(01) - 220924(03) - فاكس: 603654(01)
المصيطبة - شارع بارودي - بناية طاهر - هاتف: 311310 - 301030(01)

المقدمة

تنطلق دراستنا للنزعة القصصية في الشعر العربي الحديث من حيث أنماطها النوعية، وتشكلاتها البنائية، من الاعتقاد بان فحص الجانب الدرامي في القصيدة العربية، ظل مقتصراً على صلتها بالمسرح ومظاهره (كالحوار)، وأساليب (القناع)، و(تعدد الاصوات).. فيما أهمل الجانب السردي، القصصي خاصة، وما يتخذه من مظاهر فنية وأسلوبية، وأبنية تتوسع من خلالها النصوص الشعرية الحديثة، لتستوعب القص بالياته المتنوعة، كالشخصيات والتسميات وتعينات المكان والزمان، والحواريات والتلفظات، وأفعال السرد وأحداثه، وترابطها في حبكات رئيسية وثانوية، وغير ذلك.

ويرجع الباحث هذا الإهمال للقص في الشعر العربي الحديث، إلى بعض التصورات والاعتقادات الخاطئة وفي مقدمتها:

1 ـ الاعتقاد بغنائية الشعر العربي، وحضور (أنا) الشاعر حضوراً طاغياً، مما يلغي الجوانب الحوارية، ومظاهر القص، بسبب ما يفرضه الوجدان الشعري الطاغي من تجريد وتهويم ضوري ولغوي وعاطفي، وقد أدى تعميم هذا الاعتقاد، إلى تركيز ميزاته واتخاذها معياراً في القراءة والنقد.

2 ـ الاعتقاد بقوة الحدودالفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية، واستقلال بعضها عن البعض، كأفراد في نوع مختلف، ذي مزايا وخصائص، تكون النصوص عادة، مناسبة لظهورها، وتكريسها.

فالقصيدة تؤكد مزايا النوع الشعري، وتتحقق شعريتها بمقدار ما تفرز من خصائص النوع الشعري وقوانينه، وقواعده المستقرة، على مستوى الكتابة الشعرية وقراءة الشعر ونقده.. أي ان النصوص ليست إلا حقولاً لظهور مزايا

النوع الذي تنتمي اليه، وتأخذ شعريتها من اندراجها في تصنيفات الأنواع المستقرة.

3- الاعتقاد بنثرية القص الخالصة، وما يستلزم من جماليات خاصة، تقربه من (الوقائع) التي يتأسس عليها القص، فيما تتكون القصيدة (لغوياً)، وتختزل الوقائع لصالح وجودها، كمعادل شعوري أو عاطفي، بهيئات أو تشكيلات صورية، ولغوية، وإيقاعية، لا مجال فيها لا ستيعاب الواقعة وتحديد جوانبها السردية.. أي انْ (التجريد) المفترض في الشعر، يحذف أي (تُجسيد) أو تعيين سردي من خلال الوقائع أو الشخصيات أو الامكنة... لكن الباحث يرى أن الشعر العربي الحديث يقوم على مبررات نظرية، ويتوفر على طرائق وأساليب فنية، تسمح بآستضافة مظاهر القص المختلفة وتقنياته الاسلوبية، من غير ان تخسر القصيدة هويتها الشعرية.، واعتقاده هذا قائم أساساً على ما جاء به الشاعر الحديث من اقتراب من الواقع، في اللغة، والموضوعات، والرؤى الاسلوبية، ومن خفضٍ لفضاء البلاغة والصور، والتخفيف من كلاسيكية المفردة، ونمطية الصورة، والتحرر من المنظور التقليدي للبلاغة، والانفتاح في بنية القصيدة، وهيئتها الخطية، بدءاً من تكسير الثبات الإيقاعي التقليدي، وبنية البيت الشعري ذي الشطرين والقافية الموحدة، وصولاً إلى تغيير زاوية الخطاب، وانفتاح القصيدة، بسبب نثريتها، على تعددية الأصوات، ووجهات النظر وفسح سطوحها لتستوعب تعينات المكان وتحيينات الزمان، والتسميات، وتوسيع آليات التناص التي تبلورت تنازلياً عبر الامكانات الاتية:

1 ـ تناص نوعي: بين الأنواع الشعرية والنثرية. أي بين الشعر مجسداً في القصيدة، والنثر ممثلاً في القصة.

2 ـ تناص موضوعي: بين مجالات عمل القصيدة وموضوعاتها، ومجالات اشتغال القص وموضوعاته.

3 ـ تناص لغوي: يستعير ضمائر اللغة الممكنة، ويمزج الذوات في هيئات وكيفيات مختلفة، مثل: أنا الشاعر وأنا النص و أنا العالم.

4 ـ تناص فني – اسلوبي: يستوعب امكانات الملحمة والتاريخ، والقناع والرمز، والحكاية الخرافية والاسطورة، والسيرة، ليقدم لها مقابلاً شعرياً

ممكناً، مع الحفاظ على هوية القصيدة وخصائصها الشعرية.

5 ـ تناص جمالي: على مستوى قراءة النصوص الشعرية ونقدها، حيث دخلت إلى آليات القراءة، ولغة النقد الشعري، إجراءات تحليلية، ومقتربات من الفنون القصصية المجاورة للشعر.

وأصبح بالإمكان أن يستعين قارئ النص الشعري بخبرات القراءة النثرية وطرائقها.

إن توسع الأجناس والأنواع الأدبية، وانفتاحها الشديد، واقتراب لغة الشعر وهيئته من الواقع ومفرداته وموضوعاته، قد خففت الطابع الغنائي (الشعري) للقصيدة، وجعلت متنها يتكيف بشكل صحي وسليم، ليقبل استضافة آليات القص وإجراءاته، سواء بالتناص، أو التشكلات الفنية التي سوف نبسط القول فيها لاحقاً. وهذا هو الاعتقاد الذي انطلقنا منه، لاستقصاء أنماط القص وتشكلاته في الشعر العربي الحديث.

إننا لن نبحث عن (قصة) شعرية، أو مظاهر حوارية أو مسرحية، أو عن نزوع درامي، تتحد فيه مكونات الشعر والنثر، بل نبحث عن (نزعة) اسلوبية تتحدد في البنية الفنية القصيدة، وتكتمل بها أدواتها، بحيث تنصهر في تقنيات القصيدة، ولاتنعزل عن مكوناتها الاخرى.

لقد تعرضت دراسات سابقة على دراستنا، لكيفيات من القص الشعري والدراما. لكنها تتحدد في عزل تلك العناصر والمكونات، والانطلاق في فحصها ودراستها من النثر نفسه.

ومنها دراسة المرحوم الدكتور محسن أطيمش (الشاعر العربي الحديث مسرحياً)، ودراسة الدكتورة عزيزة مريدن (القصة الشعرية في العصر الحديث)، ودراسة أستاذنا الدكتور جلال الخياط (الاصول الدرامية في الشعر العربي)، وكذا الدراسات التي تناولت الشعر المسرحي أو المسرح الشعري، في تجارب عبدالصبور، والفيتوري، وبسيسو، وغيرهم من شعراء الحداثة العرب، فقد وجد الباحث أن تلك الدراسات - وإن كانت تتفحص صلة الشعري بالسردي - تقوم على فرضية العزل النوعي بين القصيدة والقص، وتنطلق من منطقة النثر، لتفحص وجود القصيدة، بينما نرى ان السبيل

الصحيح هو دراسة التعينات والكيفيات التي يتوسع من خلالها جسد القصيدة، ليستوعب عناصر القص، ويهبها وجوداً شعرياً جديداً داخل النص. لذا فليست القصة الشعرية والمسرحية من مجالات دراستنا التي ستتجه إلى انماط محددة داخل النوع الشعري نفسه، وما تأخذه من هيئات فنية وأبنية.

وقد اضطر الباحث لاستقصاء ذلك النزوع القصصي في الشعر الحديث، إلى استخدام آليات وإجراءات ومفاهيم، مأخوذة من علم السرد الحديث الذي وجدنا أنه ينظم الحديث عن السرد، بشكل علمي، يسمح بمعاينة وجهات النظر، والشخصيات، وفضاء النص وزمانه، ومداخله الاستهلالية وخواتمه، وتلفظاته ومحاوراته.. وكان هذا هو منهجنا في دراسة التشكل السردي في الشعر العربي الحديث المتأثر بتقارب الأجناس الأدبية، والمستفيد من الانتقال في زاوية الخطاب الشعري من الغنائية إلى الدرامية والموضوعية، وعبر مظاهر محددة من ابرزها: النظم الحكائي، واستمداد الموروث الاسطوري والشعبي، والاقنعة والرموز والمرايا، والسيرة وقصائد الحدث والتاريخ والحكاية.

وإذا كان ذلك الذي قدمنا، سبباً في اختيارنا لموضوع دراستنا، وتلك ملامح منهجنا في الدراسة، وهو منهج قائم على الافادة من علم السرد وآلياته، فإننا قد حددنا لبحثنا مجالاً زمنياً، يوافق التحديد الفني لما نعنيه بمصطلح (الحديث). فنحن نرى ان الحداثة مصطلح فني لازمني. ونعني به تحديداً: الانتقال بالقصيدة إلى مواقع جديدة في الرؤية والاسلوب معاً. لكننا وجدنا ان ذلك متحقق تماماً في ما عرف بالشعر الحر الذي بدأ ظهوره النصي في اواخر الاربعينيات من قرننا هذا. وعلى أساس من تغير الرؤية والاسلوب معاً، وليس التجديد في الموضوعات أو اللغة فحسب، قامت التجارب الشعرية الحديثة، وتنوعت بها الطرق بعد ذلك. وبسبب من هذا التحديد، درسنا السياب ومطولاته الشعرية، وادونيس، وعبدالعزيز المقالح، وامل دنقل، وحسب الشيخ جعفر، ومحمود درويش، من خلال الانماط التي سنفصلها في متن الدراسة، والهيئات النصية التي اتخذتها. وإذا كُنّا قد عرفنا بالمنهج العام لدراستنا، ومجالها الزمني والفني، فإن من الحق ان نبسط ما استقر عليه اختيارنا من مصطلحات افصح عنها عنوان الدراسة. فإننا نبحث عن (نزعة) قصصية نفرقها عن وجود القصة الشعرية، ككتلة نصية، تلتهم الرؤية

والاسلوب الشعريين، وتنقلهما إلى مجال نوعي اخر. كذلك نتأى بأنفسنا عن تصغير مهمة القص في القصيدة، والذي يتحدد في مصطلحات مثل (التمظهر) أو (البروز) السردي في القصيدة الحديثة. لانها تفترض كون السرد نتوءاً زائداً عن جسد النص الشعري فيما نرى ان (النزوع) ذاتي، ينطلق من الشعر نفسه، للإفادة من آليات نوع أدبي اخر، واستيعابه في انماط أو تشكلات نصية ذات مزايا وخصائص، يطمح البحث إلى استجلائها.

ونعني بالانماط ما يقابل المصطلح الاجنبي (Types). أي تخصصات الصيغ. مثل السرد على لسان المتكلم، أو الغائب أو المخاطب، مما تحدده الرؤية، وتعطيه شكلاً حديثاً في التقنية الاسلوبية. ، وبهذا يصبح القص الملحمي والخرافي والتاريخي والسيري والرمزي والمقنّع، انماطاً حديثة تتنوع على الجنس الشعري نفسه، والذي يغدو مدى التلاؤم بينه وبين النص الشعري المقروء، موضوعاً للشعرية. وكأن (الفجوة) او(المسافة الجمالية) بتعبير ياوس، بين النمط الصياغي، وبين الجنس كنموذج نوعي، هي التي تحدد شعرية النص. فالأجناس تؤسس تقاليدها، لكن الانماط كصيغ تحديثية مقترحة، تواصل الانزياح عنها، لتأسيس جماليات واعراف جديدة، بحيث تغدو الانزياحات عن النوع، مقياس الشعرية.

أما التشكلات فهي الابنية الفنية التي تتخذها الصيغ النمطية، وبذلك يكون البحث عنها قرائياً. أي أنه موكول للقارئ الذي يتفحصها، ويبحث عن امكانات السرد فيها، ويستقصيها بواسطة ما يجريه من مصطلحات وطرائق سردية.

وبذلك تجاوز الباحث اشكالاً مهماً واجه الدراسة، يتلخص في السؤال عن وجود السرد: أهو في النص نفسه؟ أم أنه مكتشف بجهد القارئ ؟

وكانت الإجابة تفرض على الدراسة رفض التعينات القسرية لوجود السرد في الشعر، كالقول بوجود القصة في الشعر العربي القديم، وظهورها بشكل محاورات أو مناجيات، إلى جانب هيمنة الرؤية الغنائية والتشكل الوجداني الخطابي للقصيدة العربية التقليدية. . مما يؤخر القيمة الدرامية للحوار العارض في القصيدة التقليدية، ويقلل من أهميته البنائية.

وقد فرضت خطة البحث والرؤية المنهجية المستفيدة من ستراتيجيات

القراءة والتلقي وعلوم السرد، ان نعقد رسالتنا على مقدمة عامة وثلاثة أبواب دراسية، كالاتي:

أولاً: تناولنا في المقدمة أسباب اختيار الموضوع وشرحنا المصطلحات المستخدمة في عنوان بحثنا، وناقشنا الدراسات السابقة، وزوايا النظر إلى القص في الشعر. كما ثبتنا الحدود الزمنية والفنية لبحثنا، مع الاشارة إلى الملامح الأساسية لمنهج البحث المعتمد فيه.

ثانياً: خصصنا الباب الاول للتمهيد النظري، وتقصي علاقة الشعري بالسردي، من خلال فصلين: الاول يتناول حدود الأجناس والأنواع الأدبية، وإمكان انفتاحها باتجاه بعضها البعض، والافادة من مفهوم التناص (بأنواعه المبينة في البحث) ومراجعة الصلة بين تلك الأنواع نظرياً، وعبر التشكلات البنائية التي اتخذتها في التراث، لنصل إلى شعر الحداثة وإمكان القص فيه، بسبب مزاياه الفنية، وجوانب السرد التي توفر عليها. وهو ماخصصنا له الفصل الثاني من الباب التمهيدي، حيث وجدنا أن السرد في القصيدة الحديثة يأتي على نمطين: سرد ذاتي وآخر موضوعي أو خارجي.

ثالثاً: وقفنا في الباب الثاني عند ثلاثة أنماط من القصيدة الحديثة المستفيدة من السرد القصصي الذاتي. وفيها ينبثق القص على مستوى التلفظ والخطاب معاً، من ذات الشاعر. وهذه الأنماط هي: نمط قصيدة المرايا كما توضحت في شعر أدونيس، وقصيدة الرمز الأسطوري المقنع لدى عبدالعزيز المقالح، وقصيدة السيرة لدى محمود درويش. وقد خصصنا لكل منها فصلاً مستقلاً.

رابعاً: الباب الثالث، وهو مخصص لقصائد السرد الموضوعي التي يقف فيها الشاعر خارج القص لينجز البرنامج السردي في قص موضوعي ويكتفي بدور الراوي الخارجي. وضم هذا الباب ثلاثة فصول كرسنا كلاً منها لنمط من انماط القصيدة ذات السرد الموضوعي وهي: القصيدة المطولة لدى السياب، وقصيدة الواقعة التاريخية كما تجسدت في شعر امل دنقل، واخيراً قصيدة الحكاية وتمثلاتها في شعر حسب الشيخ جعفر. وقد كان منهجنا في الكتابة قائماً على ربط التنظير لهذه الانماط، بتشكلاتها البنائية على مستوى التطبيق في قصائد الشعراء الستة الذين اتخذناهم نماذج للتحققات النصية لكل نمط

على اعتقادنا ذلك النمط الشعري السردي على تجاربهم الكتابية.

وأنهينا الدراسة بخاتمة أوجزنا فيها ماتوصلنا اليه في دراستنا.

واخيراً لا يسع الباحث إلاّ أن يتوقف مشيراً إلى بعض المصاعب التي واجهته في إعداد دراسته، وتتلخص في ندرة مصادر الدراسة ومراجعها، حيث كان اغلبها يتناول ظواهر القص أو مظاهره البنائية وتشكلاته النصية، منعزلة أو منفصلةً عن النص الشعري ذاته، وتكرار القول في مسائل القناع والرمز خاصة، إلى جانب جدة بعض فصول الدراسة وولوجها في حقول بكر لم تدرس من قبل أو أشير إليها مجملة، مثل قصائد المرايا والسيرة الشعرية والحكاية.. وكذلك سعة رقعة الدراسة، وتعدد نواحيها النصية، وحداثة زمن الاصدارات التي اتخذتها عيناتٍ لاستقصاء ملامح السرد في الشعر الحديث.

وهنالك ظرف خارج عن إرادة الباحث، وهو وجوده بعيداً عن كتبه ومكتبته وظروف الحصار التي يعاني منها العراق وشعبه، وصعوبة الصلة والمراسلة، فضلاً عن توفير المادة المطلوبة للبحث، ولكن ذلك كله بدده عون الاخوة الاشقاء في اليمن الذين وجد الباحث منهم كل عون وتشجيع ودعم منذ وصل إلى صنعاء؛ وكانت افكارهم وكتبهم وملاحظاتهم خير عون له.. وأخص منهم هنا الاستاذ الشاعر الدكتور عبدالعزيز المقالح الذي لم يكن لهذه الدراسة أن تظهر بشكلها هذا لولا دعمه وتشجيعه ومقترحاته ورعايته الأخوية والعلمية الصادقة.

الباب الأول

الشعر والقص

- تمهيد نظري -

الأجناس الأدبية .. والمزايا النوعية

يعترض الباحث في أنماط القص وتشكلاته في النصوص الشعرية، ما استقر من طبيعة الأجناس الأدبية واستقلالها، وما تمنح النصوص المندرجة تحتها من مزايا يحرص القرآء على تلمسها في المقروء، كما يمتثل لها منتجو النصوص عند الكتابة.

وبهذا تصبح (الغنائية) التي ارتبطت بالقصيدة، عاملاً يقصي (الدرامية) التي يتميز بها القص عادةً، فكيف يمكننا أن نلائم بينهما في نوع واحد؟ قد يبدو ذلك عسيراً، ولكن الشعر الحديث يقوم في مبرراته النظرية ومنطلقاته، على التخفيف من هدّة الغنائية والمباشرة والإيقاع الخارجي، مما يتيح للقصيدة أن تقترب من لغة النثر ومكوّناته البنائيه. فالبناء النصّي في الشعر المعاصر ينزع «نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد»[1].

لقد ألحقت حركة الحداثة ضعفاً بيّناً في الحدود الفاصلة بين الأجناس[2]، فترتب على ذلك تبدل واضح في شعرية النصوص، والخصائص الداخلية للأنواع ذاتها، تبعاً لذلك. فكانت النصوص المنضوية تحت جنس أدبي واحد، تعكس مزايا متشابهة عبر تحقيقها لأجناسها، وتجسّد بذلك

---

(1) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 4، ص 10.

(2) يُنظر: حاتم الصكر ، ما لا تؤديه الصفة، ص 71.

التقسيم التقليدي الذي عرفته نظرية الأدب منذ أفلاطون. فالتقسيم الثلاثي الذي اقترحه يميز بين ثلاثة أنواع من المحاكاة، تنتج عنها الأجناس أو الأنواع الشعرية وهي: الرواية الخالصة التي يرويها الشاعر ذاته ويتكلم فيها بمفرده، وهي تشمل ما نعرفه اليوم بالجنس السردي الخالص، والرواية بالمحاكاة حيث تتكلم الشخصيات وحدها. وهي الجنس الدرامي، والنوع الثالث هو المزدوج حيث يتكلم الشاعر ذاته تارة، والشخصيات تارة أخرى، وهو الشعر الملحمي[1].

وتستمر هذه الثلاثية لدى أرسطو الذي يرى أن الشاعر يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث بتصوير الأشياء كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون [2].

واذا كانت هذه التقسيمات الثلاثية تُعتبر أهم التقسيمات في تاريخ نظريات الأنواع الأدبية، من حيث فصلها بين الغنائي والدرامي والملحمي، فإن من النقاد من يصفها بأنها «ثلاثية مزعجة» يسعى إلى تفكيكها طمعاً «في الانفتاح على أجناس محتملة الوجود [3]».

ويظهر لنا تتبع تاريخ الشعرية أنها في ملخصها، ليست إلاّ جدلاً بين الأجناس وما تستقر عليه من قوانين وقواعد، وبين النصوص التي تعمل على تحقيق شعريتها الخاصة بالانزياح عن تلك القوانين والقواعد التي استقرت تاريخياً، عبر تراكم أفراد النوع، وما أفرزته النصوص من أعراف قراءة لدى المتلقين.

لقد غدا الجنس الأدبي موجّهاً من موجهات القراءة. أي انه يمنح القارىء مفتاحاً لقراءة النص بهدي أعراف الجنس الذي ينضوي النص تحته. ولذا فإن تكريس أعراف جديدة في قراءة النصوص، تستلزم بالضرورة تخطّي الموجّه الجنسي للنص، بحثاً عن شعرية خاصة به. وذلك يبرز مهمة البحث

---

(1) يُنظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، ص 384 ـ 385.
وجيرار جينيت: جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ص 37.

(2) أرسطو : فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 17.

(3) جينيت : جامع النص، ص 5و9.

عن السردي في الشعري مثلاً. فالحدود بين الأجناس الأدبية تعُبر باستمرار، والأنواع تخُلط أو تُمزج كما ان القديم منها يحُوّر، كما تُخلق أنواع جديدة أخرى، «مما جعل مفهوم النوع الأدبي نفسه موضع شك [1]».

وقد أشار نقاد كثيرون، ودارسون للشعرية إلى ذلك المزج والخلط، وإلى فكرة وحدة الفنون [2]، وعدم ثبات الأنواع وعدم جمودها [3].

وليست الدعوة إلى تخطيْ حدود الأجناس والأنواع الأدبية من مقولات عصرنا أو حداثاته المختلفة، بل هي دعوة جاءت مع الرومانتيكية، تأثراً بفلسفة شليجل الذي يرى «أن تقسيم الأدب الى أجناس، نوع من التحكم، لا يمكن قط أن يخضع له التأليف الأدبي [4]» على عكس ما كان يذهب إليه الكلاسيكيون الذين جعلوا قواعد الأجناس تمايزات ملزمة للأدباء، ورأوا أن تحديد الجنس الأدبي الذي يندرج تحته الأثر الأدبي، هو من أهم وظائف النقد، وخلقوا بذلك معياراً يتحدد في مدى الملاءمة بين مبادئ الجنس الذي ينتمي اليه الأثر الأدبي، وبين ما يطرحه الأثر نفسه. لذا حرصوا على تحديد الأجناس الكبرى والأنواع المنبثقة عنها، ودرسوا العلاقات المتبادلة بينها وبين الأثار الأدبية ذاتها، باعتبار أن الآثار تكتسب شعريتها من انتمائها إلى هذه الأجناس. وقد نزعت نظرية الأدب لدى المنظرّين الروس إلى التأكيد على" عملية الإغناء المتبادلة بين الأنواع دون طمس السمات الخاصة للنوع" وانطلاقاً من نظرية الإنعكاس توصلوا إلى «أن وجود الأشكال تاريخياً هو شرط حياتها، وارتباطها بالصراع الايديولوجي والاجتماعي للعصر [5]».

---

(1) ويليك: مفاهيم نقدية، ص 376.

(2) يشير إلى ذلك تزفتيان تودوروف في (الشعرية)، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص 13.

(3) يُنظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ص 371. ومجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مادة (الجنس الأدبي)، ص 189، و (تطور الأجناس الأدبية)، ص 154. ورشيد يحياوي: حدود الأجناس الأدبية، مجلة البيان، العدد 59، ص 45.

(4) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص 275.

(5) إيسبورغ وجماعة: موسوعة نظرية الأدب، القسم الأول، ترجمة د. جميل نصيف، ص 10.

وهذا الارتباط النوعي بالتاريخ يؤكده باختين الذي يرى «إن أن يتعلم كيف يرى الواقع بعيون النوع. . الذي يعيش في الحا دائماً ما يتذكر الماضي وبداياته. إن النوع هو ممثل الذاكرة الخلا: التطور الأدبي[1]».

وقد حدا ذلك بالنقاد الجدد خاصة إلى تشبيه النوع الأ المؤسسة، وأنّ لها أوامر دستورية، وأنها تؤدي إلى ترسيخ تقاليد ـ إذ أن نظرية الأنواع مبدأ تنظيمي، يضع الأعمال الأدبية في زمرٍ، على كلٍّ من شكلها الخارجي (وزن معين أو بنية) وشكلها الد (الاتجاه ـ الجرس ـ الهدف. .)[2].

ولكن هذه التحديدات الإجناسية لن تصمد إزاء الممارسات تقدمه النصوص كتحققات ملموسة، من مادة تصعب على الإن جنس معين. إذ ان المجتمع الذي أفرز الأجناس الأدبية، كاخ عليه، هو نفسه الذي سيطيح بمؤسسة النوع، ويحل محلها وجو وعلاقاتها الموسَّعَة فنياً وأسلوبياً[3]، أو ما يعرف في النقد المعا النص أو جامع النص الذي غدا موضوع الشعرية المعاصرة.

ويُقصد به «مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتم نص على حدة»[4] وهو يوجد باستمرار فوق النص وتحته وحول يحتل ـ كما يقول جينيت ـ المرتبة الفوقية هو جامع النص، ولي عليه نظرية الأجناس أو الأجناسية[5].

وهذا التحول في رؤية شعرية النصوص داخل أبنيتها وعلاقات الجليّة بغيرها من النصوص، بقدر تهديمه للقواعد المسبقة التي يـ في النصوص بسبب انضوائها تحت جنس أو نوع محدد، سمح لـ

(1) تودوروف: باختين ـ المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ص 188 و 192.
(2) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص 376، ونظرية الأدب، ص 237 و 371.
(3) يُنظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة منذر عياشي، ص 55.
(4) جيرار جينيت: جامع النص، ص 94 و 5.
(5) نفسه: ص 92.

مسميات جديدة، مثل (النص) كمصطلح لنوع حرّ من الكتابة، يستثمر خصائص أنواع أدبية متعددة، وباعتباره « جنساً أدبياً تتماهى في ظلاله كثير من الأجناس الأدبية المتعارف عليها» [1].

وبذا حلّ هذا المولود المهجّن ليحمل سمات من أنواع متباينة. كما شاع مصطلح آخر كنتيجة لخلخلة الأجناس الأدبية وآختلاطها، وهو (الكتابة) التي (برزت كثورة على حدود الأجناس، ورفض لقوالبها)[2].

لم تكتف الشعرية المعاصرة إذن، بتخطي حدود الأجناس الأدبية، ونقل مزايا بعضها إلى بعض، بل تعدت ذلك إلى توليد أنواع جديدة، آحتفظ بعضها صراحةً بما يرث من الجنس المنقول عنه، مثل (قصيدة النثر) [3]، بينما تسمّى بعضها بأسماء جديدة، تحاول محو سلالة الآثار المكتوبة أو تاريخها النوعي، مثل (النص) أو (الكتابة) كتوليد لنوع جديد يتنكر لأصوله أو يغيبّها، كمزايا فنية داخل أبنيته.

ولكنّ بحثنا لن يتوقف عند هذين الصنفين من الأنواع المولّدة نتيجة هدم حدود الأجناس، فهي خارج هدفه. بل يريد معاينة الانزياحات الحاصلة في النصوص من خلال معمارها البنائي، وآستفادتها من إمكانات أنواع أخرى، يتوسع جسد النص الشعري ليستوعبها ويقبلها داخل نسيجه، أو ما أسميناه تحديداً بـ (النزعة القصصية) أي الرغبة النصية في المطابقة، مع الاحتفاظ بستراتيجيات الخطاب الشعري وعناصره المهيمنة في البناء النصي.. ونميل هنا إلى اقتباس تحديد رامان سلدن للعنصر المهيمن بأنه «العنصر الذي يحتل البؤرة منَ العمل الفني، فهو الذي يحكم غيره[4]».

أو التوسيع النسقي الذي حمله تحديد الشكلانيين الروس لنظام المهيمنة

---

(1) عبد الرحيم مراشدة: أدونيس والتراث النقدي، ص 149.

(2) محمد جمال باروت: الشعر يكتب إسمه، ص 139. ويشير أدونيس إلى (الكتابة) كنوع واحد يتجاوز الأنواع الأدبية ويصهرها كلها في بنيته. يُراجع: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص11.

(3) ونضيف إلى ذلك: الشعر القصصيْ أو القصة الشعرية، والشعر المسرحي أو المسرحية الشعرية، كنتاج نوعي يعلن عن وراثة جنسين مختلفين.

(4) رامان سلدن: النظرية الأدبية، ترجمة د. جابر عصفور، ص 41.

بكونها تعني «بروز أحد الأنساق وتحكمه في العناصر الأخرى بآعتبار المهيمنة عنصراً بؤرياً للأثر الأدبي[1]».

إن التجنيس، على مستوى التلقي، يغفل الطبيعة المتفرّدة للنصوص، ويُعلي مرجع الإجناس على حساب نصية النص، لأن ما يهتم به المجنسّون هنا هو فصيلة الدم العامة لا مكوناته الخاصة، مما يؤدي إلى ذوبان شخصية النص وبروز التلقي النوعي المطمئن إلى ما يشبه أفق انتظار تقليدي، يلقي بكل عمل في قائمة مهيأة سلفاً، فيستحيل كل عنصر في العمل إلى نظير، لما يماثله في قائمة النوع التي خلقتها القراءة التي يتكون أفقها في العادة من خبرات سالفة في النوع المقروء.[2] ولذا، سيكون تجاوزنا لحدود الأجناس، وبحثنا عن (السردي) في (الشعري) مستنداً الى عدد من الستراتيجيات النصية التي أفرزتها الحداثة الشعرية. وهي:

1 ـ توسيع مفهوم (التناص) أو التعالي النصي الذي لا يتحدد بالتعريفات المدرسية المؤطرة بعلاقة النص بغيره من النصوص فحسب، بل بالأنواع ذاتها، وما تنطوي عليه من مزايا. وكذا بين الوقائع ذات الوجود الخارجي (تاريخياً وحكائياً وسيرياً) وما تأخذه من وجود فني داخل النص.

2 ـ اعتماد نظام المهيمنة لآستجلاء العنصر المهيمن في البؤرة النصية، وما يمكن أن يشع من خلاله على أطراف النص وأجزائه. وفي هذا القياس، لا يتحول العنصر البؤري المهيمن ـ كالسرد مثلاً ـ إلى معيار نقيس به مدى انتقال النوع الشعري إلى حيزّ سردي، بل نتمثل ما أفرزته (هيمنة) السرد على مساحة القصيدة، بآعتبار بقاء هوية القصيدة الشعرية..

3 ـ استجلاء صلة النص بالنوع لتحديد الانزياح عن مزاياه المستقرة كأفق انتظار على مستوى التقبّل. ومرجعية البحث في ذلك هي انتماء النص إلى الشعر كهيئة نظرية، والقصيدة كتجلٍ نصّي لها، مع تشخيص النزوع القصصي بآستقصاء ملامحه وكيفياته أو أنماطه المؤدية إلى التشكلات البنائية.

4 ـ ونصل بذلك إلى استعانتنا بالجهاز السردي، لفحص تلك الأنماط

(1) إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس، ص 81.

(2) يُنظر: حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، ص 108.

والتشكلات لنستطيع تنظيم الاقتراب من القص، وتجلياته، سواء في وجهة النظر أو مواقع الرواة، وفضاء النص وزمانه، وشخصياته وأشكال التلفظات، وغير ذلك. .

إلا أننا في رصدنا لهذا التدرج النصي، لاحظنا اضطراب المصطلح سواء على مستوى الجنس والنوع، أو ما هو أدق منهما كالشكل والبناء النصي. وهو آضطراب لا يخص الخطاب الأدبي والنقدي العربي، بل يشمل الكتابات التي طالعناها في نظرية الأدب والنقد لدى الغربيين. وهذا ما يعترف به مؤلفا كتاب (نظرية الأدب) بصدد مصطلح (الجنس) و (النوع) و (النمط) في التداول[1].

كما نلاحظ استخدام جيرار جينيت[2] (الأنماط) الأساسية لجميع الأعمال التي صنّفت تحتها الأجناس والأنواع الأدبية، وأصناف الخطابات والأشكال الأدبية وقد حصرنا عدداً من المصطلحات وتعريبها في دراساتنا النظرية، كالأتي:

جنس genre

نوع Kin

نمط Type

شكل form

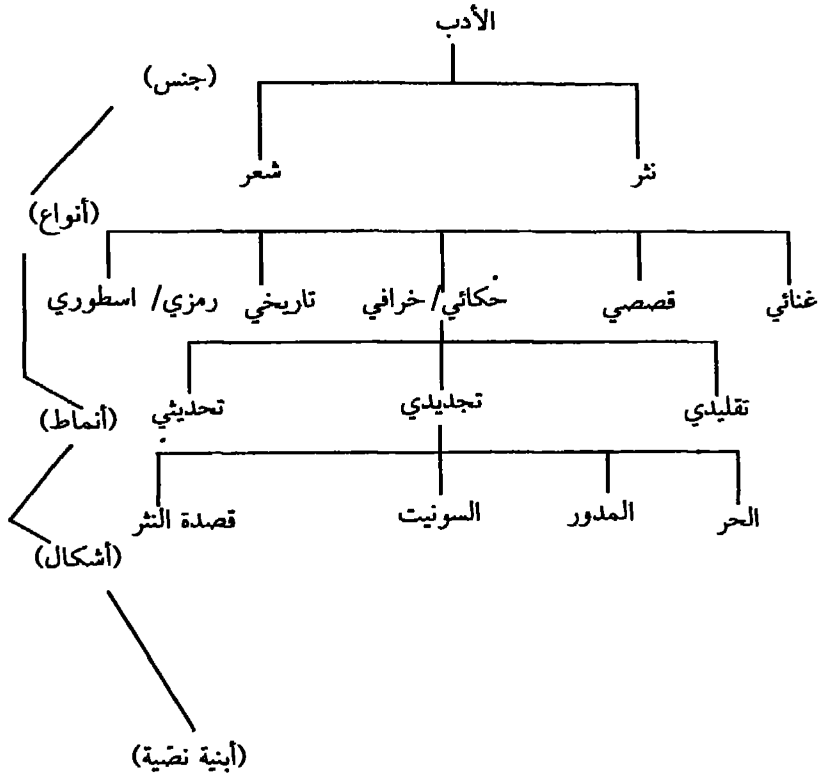
لكننا نميل إلى التسلسل الآنف، لكون الشعر جنساً قسيماً للنثر في أصلهما الأدبي، ثم انقسام الشعر إلى أنواع، بحسب المهيمنة الموضوعية والأسلوبية.

---

(1) تُراجع: الملاحظة رقم في ملحق الكتاب، ص 37، وقد أبقاها المترجم دون تعريب.

(2) جينيت: جامع النص، ص 5. وآعترف جينيت بأنه يصطلح على (الأنواع) بالأجناس، ص37.

ويمكن تجريد مخطط للعلاقة التنازلية كالآتي:



ولكنّ هذا المقترح الإصطلاحي المنبثق عن اعتقاد مفهومي بالضرورة، ينقلنا إلى السؤال الذي صرّح به الباحث في المقدمة، وهو: أتكون قراءة النصوص بالإحتكام إلى مزاياها النصية أم الأجناسية؟ وهل يقتضي ذلك مراعاة وجودها في النص فنياً (عند الكتابة)، أم أنها تظهر (جمالياً) بالقراءة، ويفترضها القارئ حتى لو أغفلها المؤلف؟

وفي وجود القص في الشعر تحديداً، هل يتكون هذا الوجود بفعل الكتابة أم أنه موجود بقوة القراءة؟ ويترتب على ذلك سؤال آخر ـ يبدو أنه ليس أخيراً ـ وهو: أيصح إذن أن نبحث عن (النزوع السردي) في شعرنا العربي الحديث، دون أن نتوقف عند وجوده في التراث الشعري؟.

الملاحظ أن النقاد العرب القدامى، وهم متلقّون من المستوى الأول، قد نظروإلى الشعر العربي بكونه (شعراً غنائياً). وقد تأكد ذلك في تنظيراتهم، وقراءاتهم لهذا الشعر، سواء ما كتب في عصورهم، أو ما جاءهم عن العرب

في النماذج المبكرة، وكذا في قراءتهم لأرسطو. وهي قراءة تنبثق من فصلهم التام بين الشعر والنثر. . وتركيزهم على الشعر الغنائي الذي أغفله كتاب أرسطو. وها هو حازم القرطاجني يتعرض لكتاب أرسطو، فيحاول التهوين من أهميته للقارىء العربي - على الأقل - بسبب انحصار اهتمامه في الشعر المكتوب على (مذاهب اليونانية) ودراسته للشعر المعتمد على الخرافات وتصاريف الزمان (أي الملاحم) والتاريخ وأحوال الناس.

يقول حازم: «. . فإن الحكيم أرسططاليس وإن كان آعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه، ونبّه على عظيم منفعته، وتكلم في قوانين عنه، فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضاً محددة في أوزان مخصوصة. ومدار جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يَصنَعونها. . يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود. وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة، نحواً من أمثال كليلة ودمنة، ونحواً مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها. وكانت لهم طريقة أيضاً - وهي كثيرة في أشعارهم - يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه، وتنقّل الدول، وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه.

أما غير هٰذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبير تصَرفٍ، كتشبيه الأشياء بالأشياء. . »[1].

وقد حالَ ذلك دون الإفادة من كتاب ارسطو، رغم ترجمته عدة ترجمات، وإلى تكريس غنائية الشعر العربي، وأغراضه ومعانيه وأساليبه المعروفة. فكأن تلك الخرافات والأمثال وتصاريف الزمان وأحوال الدول والناس، إنما هي ضرب من النثر الذي لا يجوز أن تقترب منه القصيدة.

لقد ظل النثر قسيماً حاداً للشعر، حتى نُقل عن الجاحظ صعوبة اجتماع اللسان البليغ والشعر الجيد في إنسان واحد، وكذلك الأمر في اجتماع بلاغة الشعر وبلاغة النثر، التي يسميها «بلاغة القلم»[2] وهو قول ينسبه الجاحظ إلى سهل بن هارون (المتوفى عام 215هـ).

وهذه النظرة تستمر في القرون التالية، فيؤكدها الفارابي (المتوفى عام

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 68.

(2) مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب - 1 -، ص 213.

339هـ) حيث يميز بين الشعر والنثر تمييزاً واضحاً، والسجستاني المنطقي (المتوفى عام 380هـ) الذي يشير إلى أن النظم أدلّ على الطبيعة، لأنه من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل لأنه من حيّز البساطة.[1]

وبرزت جهود نقدية كثيرة، تنصرف إلى حلّ أبيات الشعر، وإرجاع معانيه إلى النثر. فألف الثعالبي (المتوفى عام 429هـ) كتاباً دعاه (نثر النظم وحلّ العقد) كما تكلم العسكري قبله عن حلّ المنظوم، إذ كان النثر مستقل الأسلوب والغرض والمعنى، ولا بد لوجوده في الشعرمن مبرر (اضطراري) بعبارة ابن.طباطبا العلوي الذي يوجب على الشاعر «إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر» أن يدبره تدبيراً سليماً يسلس له معه القول، ويطّرد فيه المعنى»[2]، ولذا كان الناقد يميل إلى التسليم «بوجود مجالات نوعية لأجناس الأدب شعراً ونثراً»[3] وتفرقت ـ من بعد ـ طرق التمييز بين أنواع الفن وأجناسه، سواء أكان ذلك بالأداة أو نوعية الاستجابة أو الغرض أو المعنى. فالفارابي يلاحظ أن استجابة المتلقي تتحدد نوعياً بالجنس نفسه[4].

بينما يرد ابن طباطبا تفاضل الأشعار في الحسن، على تساويها في الجنس، إلى تفاوت الشعر في «التفصيل» وتفاضل الشعراء في «المعاني»[5].

أماحازم فيلجأ إلى تقسيم غريب للأجناس بحسب المعاني والأغراض وتدرجها من الأجناس الأوَل كالارتياح والاكتراث وما يتركب منهما، والأنواع التي تحت هذه الأجناس، كالآستغراب والاعتبار والغضب والخوف والرجاء، والأنواع الأخر التي تحتها كالمدح والنسيب والرثاء.. «فمعاني الشعر على هذا التقسيم، ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها، أو إلى وصف أحوال المحركات والمحركين معاً. وأحسن القول وأكمله ما آجتمع فيه وصف الحالين»[6].

(1) نفسه: ص 214.
(2) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص 47.
(3) يُنظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 46.
(4) جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص 214.
(5) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 13.
(6) حازم: منهاج البلغاء، ص 12 ـ 13.

وإذا كانت تلك هي الطريقة الأولى إلى اقتباس المعاني لدى حازم، فإن الطريقة الثانية عنده، هي التي تتم «بسبب زائد على الخيال. وهو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل. .»[1].

فكأن حازم يجاري بهذا، تقسيم ارسطو للشعر، ويفرد للقصصي والملحمي طريقاً، بمقابل الشعر المنبعث من المحركات، أي الغنائي، وهو الذي فصّل فيه القول في القسم الأول. وبذلك يعيدناحازم إلى تقسيم ابن طباطبا الآنف ذكره، وتمييزه الشعر القصصي في نوع خاص، إلا أن أثر نظرية أرسطو في المحاكاة، كان أظهر وأوضح في تقسيم حازم الذي عدّ قصيدة الأعشى في قصة وفاء السموأل، ضمن المحاكاة التامة في الوصف، «وهي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف [كالحكمة]. وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكى وموالاتها على حد ما آنتظمت عليه حال وقوعها كقول الأعشى: كن كالسموأل. . . . . ، فهذه محاكاة تامة[2]».

ولعل حازم يستعيد هنا مصطلحات أرسطو حول الملحمة التي عدّها قصة، «تتناول عدة أجزاء للفعل في وقت واحد[3]».

أما ابن طباطبا فقد تناول قصيدة الأعشى في وفاء السموأل وقصة خبر السموأل، على استيفاء الشاعر لأحداث الخبر كلّه في قصيدته، حتى ان سامع هذه القصيدة يستغني عن «استماع القصة فيها. . لآشتمالها على الخبر كلّه بأوجز كلام، وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف، وألطف إيماء»[4].

وإذ عدنا إلى قصة وفاء السموأل، كما أوردها الأعشى في ديوانه، وجدنا أن القصة جاءت في معرض مدح الشاعر لشُريح بن حصن بن عمران بن السموأل بن عاديا. أي ان السياق الغرضي الذي جاءت فيه، ينأى بها عن مرمى القصة الشعرية، فالشاعر يبدأ بذكر خبر السموأل ووفائه، في البيت الخامس من القصيدة [5] حين يخاطب الممدوح بالقول:

---

(1) نفسه: ص 39.
(2) نفسه: ص 105 ـ 106.
(3) أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 67.
(4) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 48.
(5) القصيدة هي القطعة رقم (25) في: ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، ص 179 ـ 181.

كنْ كالسموألِ إذ سار الهمام لهُ   في جحفلٍ كسواد الليل جرّارِ

ويلتزم تفاصيل قصة (أو خبر) السموأل الذي قيل إن امرأ القيس أودع عنده دروعاً له، قبل أن يقصد إلى قيصر. . وقد أتى الحارث بن ظالم (أو بن شمر) فطلب هذه الدروع من السموأل، فرفضَ تسليمها، فأخذ ابنه رهينة عنده، وخيّر السموأل بين قتله أو تسليم الدروع، فأصر السموأل على إبائه، فقتل الحارث ولده الذي عنده، وأدى السموأل الوديعة التي عنده لأهل امريء القيس بعد موته[1].

وتشمل القصة على تعيين المكان، وهو الحصن المعروف ب (الأبلق) في (تيماء) ببادية الشام وتضم محاورات مصدَّرة بالفعل (قال)، وبعض التوقفات السردية التي تعبر عن مرور الزمن أو التفكير قبل إنجاز الفعل التالي، لكنّ الأعشى يحضر كراوٍ خارجي عليم، فنجده يعلق على الخبر في نهاية القصيده، وكأنه يحث المخاطب (المروي له) ليقتدي بوفاء السموأل لا سيما وهو جده. . وأن يجيره ويعينه.

لقد أخلّ بقيمة السرد في هذه القصة، خلوّها من هدف خاص أو خطة سردية واضحة، وذلك ما أشار إليه مقدم الديوان ومحققه، الذي رأى أن شعر الأعشى القصصي يقوم على " مجرد الحكاية والسرد " لذا فهو يفرقه عن الشعر القصصي، كما يعرّفه الغربيون ويفضّل تسميته ب (القصص في شعر الأعشى)[2].

وهذا تفريق دقيق وعلمي. فالغربيون المعاصرون، وقد ورثوا الشعر القصصي عن اليونان، اعتادوا نظم قصص شعرية ذات هدف قصصي، وخطة سردية، نفتقدها في شعرنا الذي تغلب الرؤية الشعرية على بنائه القصصي، فيكون وجود القصص في القصائد خارجياً، غير ملتحم ببنائها العضوي. وهذا يبرر تسمية صنيع الأعشى وسواه من الشعراء بالقصص في الشعر، وليس (الشعر القصصي) بالرغم من وجود عناصر سردية كثيرة نذكر منها:

1 ـ تسمية الشخصيات: السموأل ـ الحارث ـ وذِكر بعضها دون تسمية:

---

(1) الديوان: ص. 178 والميداني: مجمع الأمثال، م3، ص 446.

(2) ديوان الأعشى: ص ـ ب.م ـ من المقدمة.

(ابن السموأل)، وإغفال تسمية الابن رغم دوره المؤثر في القصة، دليل على الهدف الوعظي.

2 ـ تعيين المكان : وهو قصر الأبلق في (تيماء). وتحديد مكان الواقعة.

3 ـ المحاورات : إذ كان الأعشى راوياً خارجياً عليماً، وقد تخلى عن صوته أحياناً لينقل التلفظات المتداولة بين الشخصيات. وهي خمس محاورات مسبوقة بالفعل (قال)، وثلاث منها يتلفظها السموأل، واثنتان الحارث.

4 ـ يُلاحظ خلل واضح في رسم الشخصيات، إذ تسللت إليها رؤية الراوي. فاعتبر تسليم الدروع إلى الحارث غدراً. وجاءت هكذا على لسان الحارث وهو يعرض الأمر على السموأل، مخيّراً إياه بين قتل ابنه أو تسليم الدروع، أي بين الثكل والغدر.

فقال: ثكلٌ وغدرٌ أنتَ بينهما فآختر وما فيهما حظٌّ لمختارِ

فلم يحافظ على وحدة الشخصيات، وجعلها تتحدث بلغة واحدة، هي لغة الراوي (الشاعر) إذ لا يُعقل أن يسمي الحارث تسليم الدُروع (غدراً).

وقد كان أسلوب الأعشى القصصي مشجعاً للباحثين كي يروا الملامح القصصية في شعره، وهم يشيرون إلى قصائد محددة، كقصيدته في مدح سلامة الحميري التي يقص فيها ما كان بينه وبين الخمّار (صاحب الحانة)، ويصفه بأنه علج غير عربي (أزرق العينين)، ويسميه (حدّاداً) كما يرصد حركاته، وهو يتفحص الدراهم، ثم وهو يدور عليهم بإبريقه حتى تصيبهم النشوة فيخرجون من الحانة إلى ركابهم وخيولهم[1]. وهي قصيدة تستغرق في وصف جو الحانة وطقوس الشرب، إلا أنها تقدم (جواً عاماً) ولا تقوم بتثبيت سياق قصصي واضح.

وهو الأمر الذي سنرى أثره لاحقاً في خمريات أبي نواس ذات السياق

(1) ديوان الأعشى: القصيدة رقم 8، ص 69 وما بعدها، ومطلعها :
أجدّك لم تغتمض ليلةً فترقدها مع رقادها

القصصي النمطي العام، أي تلك التي ينشغل فيها بوصف الخمر، وطقوس شربها وجلماتها.

ولا نستطيع أن نعدّ الحوار وحده، عنصراً كافياً للقول بوجود نزعة قصصية في شعرنا التراثي، إذ كان الشعراء يلتزمون أسلوباً محدداً، وصيغاً متفقاً عليها، فأصبح الشاعر مقيداً بها، ملتزماً بترديدها مثل صيغة (وقائلةٍ) في شعر حاتم الطائي:

وقائلةٍ : أهلكتَ بالجود مالنا ... ونفسك حتى ضرَّ نفسَكَ جودُها

فقلتُ : دعيني إنّ تلكَ عادتي ... لكلِ كريمٍ عادة يستعيدها

فهذا الحوار القائم على التساؤل «يتخذ من المرأة محوراً محركاً للأجوبة الجاهزه في فكره[1]».

ولكننا نلاحظ الافتعال والتجريد في هذا الحوار الخالي عادة من التسميات والتجارب الخاصة. فالمرأة واسطة أو وسيلة لبيان الكرم. وهذه المحاورات أو المقاطع الحوارية المنبثة في بعض الأعمال (كالمعلقات وشعر عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس) «لا تفلح في إرساء اتجاهات درامية أو ملحمية في شعرنا العربي» [2]، لأنه ينطلق أساساً من الغنائية والوصف، فيظل الحوار صريحاً مباشراً. والخلاصة بصدد الحوار هي أنه مفتعل ومجرد ويستند إلى صيغ أو أنماط صياغية ثابتة ومكررة.

أما الأحداث فقد وُجدت في اكثر المعلقات والقصائد الجاهلية، ولكنها «لاتستقطب حدثاً واحداً نامياً بصراع وحبكة وحوار»[3].

ويرجع ذلك لتعدد أغراض القصيدة العربية القديمة، وافتقادها الوحدة العضوية رغم ما يبدو من ترابط بين أغراضها وموضوعاتها. وحتى القصص الديني الذي ضمنه قصائد الجاهليين، «فقد كان مختصراً وموجزاً»[4]، وذا غاية

(1) نوري حمودي القيسي : الحوار في القصيدة الجاهلية، القسم الثاني، مجلة الأقلام/ 6/ 1974، ص 3 ـ 4.

(2) كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 356.

(3) جلال الخياط : الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص 66

(4) صادق مكي : ملامح الفكر الديني في الشعر الجاهلي ، ص 131

غير قصصية، لأنّه قائم على «الدعوة إلى التأمل في أحوال الأقوام الذين ورد ذكرهم، وما جرى معهم، ومصائرهم..»[1] ويكتفي بعض الشعراء بالتلميح العابر إلى ما حدث للأمم الغابرة والتأمل في مصائرهم.

وذلك لا يكفي لتعيين ملامح قصصية في الشعر، كقول الأعشى :[2]

ألـــم تـــروا إرمـــاً وعـــادا أودى بـــهـــا الـــلـــيـــلُ والـــنـــهـــارُ

فاستعادة ما جرى لإرم وعاد لا يتم في سياق القص، بل لمجرد الإشارة والتلميح. وهذا يحضر في قصائد أخرى، يبدو القص فيها متسعاً نامياً، لكنه يعود ثانية إلى سياق المغزى أو الغرض العام، وهو شعري وصفي في الغالب، كقصيدته التي يتحدث فيها عن قصة زرقاء اليمامة، إذ نراه يخاطِب إبنته التي تريد أن تجنبه مخاطِر الأسفار، طالباً منها أن تكون مثل اليمامة التي ظلت تأمل عودة أخيها في شوق وأمل، وحين نقلت رؤيتها لقومها لم يصدقوها، حتى دهمهم قوم حسّان وقتلوهم، وهدموا منازلهم :

كوني كمثل التي إذ غاب وافدها أهدت له من بعيدٍ نظرةً جزعا
ولا تكوني كمن لا يرتجي أوبةً لذي اغترابٍ ولا يرجو له رجَعا
ما نظرتْ ذاتُ أشفارٍ كنظرتها حقاً كما صَدَقَ الذئبيُّ إذ سجعا
إذ نظرتْ نظرةً ليست بكاذبة إذ يرفعُ الآلُ رأسَ الكلب فارتفعا
وقلّبتْ مقلةً ليست بمقرفةٍ إنسانَ عينٍ ومؤقاً لم يكن قَمعَا
قالت : أرى رجلاً في كفّهِ كتفٌ أو يخصف النعلَ لَهفي أيّةَ صَنَعا
فكذّبوها بما قالتْ فصبحّهم ذو آل حسّان يُزجي الموتَ والشّرَعا[3]

إذ نلاحظ على ورود القصة هنا، استخدام النمط الصياغي المعروف في سرد القصص ضمن القصائد، وهو نمط (كن أو كوني..) الذي رأيناه في قصة وفاء السموأل (كن كالسموأل..). ورغم وجود بعض السمات السردية كالتسميات، وأفعال القول، وترادف أحداث السرد بنمو واضح، من بداية

(1) نفسه: ص 140.
(2) ديوان الأعشى، القصيدة 53، ص 281.
(3) ديوان الأعشى: القصيدة 13، ص 103، وتراجع قصة زرقاء اليمامة في (مجمع الأمثال)، م1، ص 200.

معاناة زرقاء اليمامة، حتى رؤيتها ما رأت، وتكذيب قومها لها، ثم هجوم آل حسان عليهم، لكننا نفتقد الخطة السردية الواضحة، أي المستقلة عن مرجعها، أو القائمة على تمثّل واستيعاب لتناص النوع الشعري والقصصي من جرة، وتناص الغنائي والدرامي على مستوى الرؤية، مما يولّد ـ من بعد ـ امتزاج الوصفي والسردي داخل القصيدة امتزاجاً تاماً، لذا ظل الشاعر وفياً لقصة زرقاء اليمامة دون تعديل. إن وجهة النظر أو الرؤية الغنائية التي تحكمت طويلاً في الخطاب الشعري هي التي تفرض وجود (أنا الشاعر)وجوداً مركزياً، يجر إليه لغة القصيدة وصورها وانساقها، حتى ما كان منها ذا سمات سردية. وذلك لما في طغيان الأنا من تمركز إزاء الموضوع وبمواجهته، تمركزاً ذاتياً. فتصبح الغنائية مسافة فاصلة بين الشاعر وموضوعه المندرج عادة في (غرض) عام أو معنى شائع وصور نموذجية، وأوزان مناسبة للموضوع، وحتى اقتراح مدخل (أو مطلع) مناسب، وتخلّص فذّ وخاتمة أو بيت قصيد. وذلك يحتم وجود نوع من دكتاتورية التناص بين النوع والنص، بحيث تنحصر الشعرية في مقدار ما يعكس النص من مزايا (أو خصائص) نوعه الأدبي . ولقد كانت نتيجة ذلك أن تكرست الرؤية الغنائية التي ستنحصر في إجادة لوحة الوصف، واحتكار أنا الشاعر لمساحة الملفوظ، مما يجعل حوار الآخر والعالم والأشياء مفقوداً. وإذا ما جاء الحوار كمظهر نصّي، فإنه لا يتعدى الحوار الصريح أو المباشر الذي يستخدم مؤشر الفعل (قال ـ قلت ـ سألَ ـ أجبت) (1) وهو لا ينسجم مع سمة السرد في النصوص ذات الحوار المضمن في بنية النص، والمتسلسل عبر أبيات القصيدة بيتاً بيتاً.

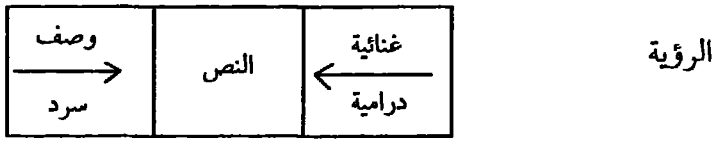
أما الرؤية الدرامية المفتقدة كمشغّل للسرد في الشعر القديم، فنتصورها بأفق أوسع وأشمل، لأنها ذات توتر ناتج عن تقاطعات أنا الشاعر وأنا الآخر، على شكل عيّنات ونماذج سردية، قد يختلط السرد بالوصف خدمةً لها، ولكنْ من منطلق هذه الرؤية الحوارية ذات التمثل العالي للأشياء والأخر والعالم.

فالدرامية ليست انفعالاً عابراً وسريعاً، وبالتالي لا تنتج لغة ذات هيجانات عاطفية مكررة، وصور مستهلكة ذات دلالات شائعة، تستفيد من

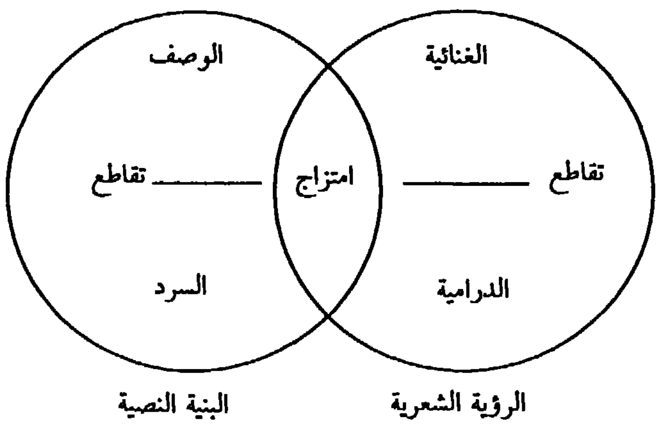
---

(1) محمد مفتاح : دينامية النص، ص 116 ـ 117.

ترسخها في المتلقي من خلال النوع نفسه، بل هي توتر يكون سبباً في إفراز غنى وآمتلاء صوتي، وتصويري أو تعبيري، على مستوى الشعور والوعي. كما تفرز الدرامية على مستوى الحدث وأفعال السرد، سلسلة من المواقف والحالات، وتحدد ضمائر السرد، وتعينات الزمان والمكان، مما يمكن تجريده، كمحصلة، في التخطيط التالي:



حيث تتقابل الغنائية كانبثاق عن الرؤية، مع الوصف كمظهر للنص، فيما تنتج الرؤية الدرامية، سمات سردية داخل النص. وقد تمتزج بتجاور واستقلالية، كلا الرؤيتين، فيظل مجال عملهما منفصلاً، لا يثمر ما يمكن ترسيخه على مستوى البنية درامياً في حال تقاطع هاتين الرؤيتين، وكما يلخصه المخطط التالي :



ويؤدي الامتزاج إلى ظهور الوصف والسرد معاً في بنية النص، دون تفاعل. أما حالة التقاطع كنمو، عضوي على امتداد النص، فتؤدي إلى انصهار الوصف والسرد لإنجاز وظائف أهم داخل النسيج النصي، والفاعلية اللغوية والتصويرية، وحركة التلفظات والشخصيات وضمائر السرد والتسميات وتعيين الأزمنة والأمكنة. . ويمكننا أن نتوقف عند أنماط أخرى من القص في الشعر

العربي القديم، كتجربة أمية بن أبي الصلت الذي وجدنا في ديوانه عناية بنوعين من القصص : ما سار على ألسنة الناس وصار جزءاً من ثقافة المجتمع الحكائية، والقصص الديني المستمد من تاريخ الأمم الغابرة لغرض التأمل والاعتبار. ومن ذلك قصة الديك والغراب والحمامة، وصلتها بسفينة نوح وطوفانه، وقصة نذر النبي إبراهيم، وقصة ولادة عيسى بن مريم، وأمر لوط وقومه، وقصة الطوفان، وغيرها[1] . ولكنّ فحص هذه القصص سردياً، يرينا أنها جاءت في سياق خاص مختلف عن خطط السرد وأهدافه وكيفيات ظهوره نصياً. فهذه القصص جاءت في سياق مواعظ ودعوات للاعتدال والزهد والاعتبار والتأمل. ان هذه القصص مختزلة في إشارة أو تلميح أحياناً، دون أن يُشبع الجانب الدرامي فيها، أو يترك ظلالاً سردية على النص.

أما قصص وصف الأوابد فقد انحصرت في ثلاثة أنواع حسب موضوعها وهي: ما يتعلق بحمار الوحش، أو الثور والبقرة الوحشيين، أو النعامة والظليم، مما «يختار الشاعر ليعقد وجه شبه بينه وبين ناقته»[2] . وهذا التحديد للقصص الثلاث الأخيرة في الشعر العربي القديم، يرينا النمطية التي حكمته، حيث نلاحظ تكرار أحداث القصة ذاتها من حيث متنها ومبناها، أي كأحداث مروية أو مرتبة فنياً في مبنى النص. وكذا تكرار السياق الذي ترد فيه تلك القصص، وهو سياق وصفي أو بياني يمدح فيه الشاعر أو يفتخر أو يصف ناقته أو جواده. وليس من تصرف أو تعديل في عناصر الحكاية، مما يركّز الوصف على حساب السرد. وكذلك «غياب الصراع في واقع الأمر، مما يجعل الوصف عنصراً متمماً في هذه النصوص»[3] ينضاف لذلك، أحياناً، الاسراف في الوصف، والمبالغات الصورية المعاكسة للسرد. وحتى في كتابات الباحثين المؤيدين وجود (شعر قصصي) لدى العرب، يرد الاعتراض على هذه القصص، من حيث «افتقادها عناصر القص وبناء القصص الفني، وتسطيح

(1) يراجع بشأن هذين النوعين من القصص: كتاب (أمية بن أبي الصلت - حياته وشعره) دراسة وتحقيق بهجة الحديثي، ص 92 و ص 106 والقصائد المذكورة في الصفحات 157، 251، 290، 310، 312، على التوالي.

(2) أحمد محمد النجار: تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد، ص 5.

(3) نفسه: ص 10.

الأحداث، وافتقاد رسم الشخصيات، وتسجيل الوقائع كما حصلت»[1] .

ولعل أبرز المآخذ، إلى جانب هيمنة الغنائية والوصف، هو أن السرد لم يكن مقصوداً لذاته. بل امتثلت النصوص للأغراض الكبرى، ومزايا النوع الشعري المستقرة، وهيمنة الوظيفة الشعرية للّغة، داخل تلك النصوص، حتى في البُقع والمناطق السردية من النص، إذ كانت لغة النصوص وصفية، محلّقة، تلتهم إمكانات السرد والقص، لصالح صنع فضاء لغوي وصوري وعاطفي وإيقاعي، لاسيما في المناطق الأقرب إلى الإيقاع والتركيب.

فالمروي له، محدد السمات، ثابت الهوية، لأنه متلقٍ شفاهي، يجب أن يتطابق النص إيقاعياً، مع أفق انتظاره، من حيث توفر الموسيقى الوزنية المعهودة، ووحدة القافية، وكذلك عرض المهارات البلاغية والتركيبية لغوياً.

وسنرى ذلك بوضوح، في نوع آخر من القص الشعري، تمثله مغامرات امرئ القيس العاطفية، وما يحدث له مع النساء، ومنها ما جاء في معلقته، كالمقطع التالي حول عنيزة :

ويومَ دخلتُ الخدرَ خدرَ عنيزةٍ	فقالت : لكَ الويلاتُ إنّك مُرجلي
تقول وقد مالَ الغبيط بنا معاً :	عقرتَ بعيري يا امرأ القيسِ فانزلِ
فقلتُ لها : سيري وأرخي زمامه	ولا تبعديني من جناكِ المعلّلِ
فمثلك حبلى قد طرقتُ ومرضعٍ	فألهيتها عن ذي تمائمَ محولِ
إذا ما بكى من خلفها انصرفتْ له	بشقٍّ وتحتي شقها لم يحوّلِ

وهي قطعة سردية منتزعة من عدة قطع تضمها المعلقة، ويظهر لنا فيها نمطية المغامرة وافتقادها الترابط ثم عودتها إلى هيمنة (الأنا) أو الرؤية الجاهلية للرجولة والمغامرة والفحولة، مما يحول دون إتمام القص واشتراطات السرد . وتظل هذه القصة سلسلة في دلالات المغامرة التي تؤكدها قصص أخرى في النص عن (فاطم) و (بيضة الخدر) التي لا يسميها، و (أم الحويرث) و (أم

(1) عزيزة مريدن : القصة الشعرية في العصر الحديث، ص 49 ـ 50.

(2) من أهم التحليلات الحديثة للمعلقة من هذه الزاوية، دراسة عدنان حيدر : معلقة امرئ القيس، بنيتها ومعناها، مجلة فصول، العدد 2، 1996، ص 213، وما بعدها.

الرباب)، بحيث تفقد القصة دلالتها، وأهميتها لصالح الدلالة العامة التي تربط وحدات المعلقة كلها.

وذلك ما نراه أيضاً في مغامرات عمر بن أبي ربيعة وتلفظاته الحوارية ذات الطابع الغنائي، حيث لا يكون الهدف تحديد مغامرة مع آمرأة بعينها، بقدر تأكيد الرجولة والمغامرة. وذلك ما يتكرر في خمريات أبي نواس التي يخرج في بعضها من الوصف العام، إلى آصطناع (أو تخيّل) مشاهد سردية، يؤثثها الشاعر بالحوار النمطي غير المقصود لذاته، بهدف تعميق الفعل السردي أو بنية الحدث ونموه، لذا اكتفى الشاعر بوصف طقس الخمرة ومجالسها، ووصف مفعولها، ومغامرته من أجل الحصول عليها، والانتشاء مع الأخرين بشربها. . ولكن بتنميق أسلوبي يخفي أفعال السرد أو يسطّحها[1].

ونخلص إلى القول بأنّ ما عرفه شعرنا القديم من سمات سردية وعناصر قصّ، كانت محددةً وغير فاعلة، ولم ترسّخ منزعاً أسلوبياً، يختلف عن الشعر الغنائي العربي السائد، لأسباب بيّنّاها في ثنايا هذا التمهيد.

ولكنّ ذلك لا يمنع قراءة التراث الشعري، قراءة تستعين بآليات السرد، من حيث موقع الراوي، والمروي له، ووجهات النظر، والشخصيات، وعناصر الزمان والمكان، بحيث تستجلي تلك القراءات، كلمّا أسعفها النص، ما يمكن اعتباره عنصراً سردياً، لفحص مدى صلته بالبنية النصية، ومكوناتها أو عناصرها الأخرى، كالإيقاع والدلالة والتركيب والهيئة الخطية والمستوى الصوتي للنص.

ويبدو أن تجربة إدخال السرد إلى صُلب النصوص الشعرية لتأدية وظائف بنائية خالصة، سوف يتأخر إلى حين انبعاث، أو نهضة شعرنا العربي في العصر الحديث، حيث سيتدرج التوسل بالسرد من القص المباشر إلى بث السرد في ثنايا الشعر، عبر تقنيات وسُبل، ستتكفل الفصول التالية ببسط أنماطها وتشكلاتها البنائية، بعد تقعيد الصلة الفنية بين الشعر والقص، كمظهر من مظاهر السرد.

---

(1) نستذكر هنا مقولة أرسطو: في (فن الشعر)، ص 71 حول الإسراف في التنميق الذي يرى أنه يخفي الأخلاق والأفكار. وأن الصناعة والتنميق لا تكون إلاّ في الأجزاء الخالية من الفعل.

الفصل الثاني

النظم السردية في الشعر

لقد انطلقت حداثة الشعر (الحر) في تجاربه الريادية الأولى، من هاجس المغايرة الشكلية . لذا تركزت مبررات التجديد في إطلاق القصيدة من قيد القافية الموحّدة، وعدد التفعيلات الثابت في كلّ بيت. ورأى المجددون أنّ ذلك سيعطي الأسلوب الشعري مرونة، ليستوعبَ السرد القصصي والدرامي والملحمي، مما كان غائباً بسبب عائق القافية، والتفعيلات المحددة، ووحدة البيت.

وقد نصت نازك الملائكة على ذلك في مقدمتها المتحمسة لديوانها (شظايا ورماد)، حين نفت قدرة «أية لغة مهما اتسعت وغنيت لإعلى أن تمد (ملحمة) بقافية موحدة أياً كانت. .»[1] وذلك كان سبباً من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي مع أنها وُجدت في آداب الأمم المجاورة.

ويضاف الى ذلك إشارتها لاحقاً، إلى أن الأوزان الحرة تصلح «للشعر

(1) نازك الملائكة ـ مقدمة (شظايا ورماد)، ديوان نازك، م2، ص13 ـ 14، والمقدمة مؤرخة في عام1949. وسينبه إلى ذلك بعد سنوات، محمد النويهي، حين يقرر أن «الشكل الجديد بحريته في عدد التفاعيل في البيت الواحد، وبتخلصه من (سيمترية) البيت ذي المصراعين، وبسهولة تخلصه من القافية حين لا يحتاج إليها.. وبما له من قدرة طيبة على تنويع الإيقاع والنغم.. يستطيع أن يحقق ما عجز الشكل التقليدي عنه من مطاوعة التأليف في فني القصص الشعري والدرامة الشعرية»، قضية الشعر الجديد، ص 124 .

القصصي والدرامي أكثر من صلاحيتها لغيره»[1] مستندة إلى ميزة (التدفق) التي شخّصتها في قصائد الشعر (الحر) [2]، وهي تنشأ عن وحدة التفعيلة «مما يجعل الوزن متدفقاً تدفقاً مستمراً يخلو من الوقفات»[3].

ونلاحظ في هذا التنظير، غياب الإشارة إلى عاملين مهمين، نرى أنهما ساهما في إكساب الشعر الجديد، المرونة المطلوبة لاستيعاب القص، وتقنياته داخل القصيدة، وهما :

1ـ الرؤية التي تتمركز حولها القصيدة، وتحدد المسافة بين الشاعر وموضوعه. فهي (غنائية) في الموروث والشعر التقليدي، لا تسمح بأية استعانة قصصية، تتطلب في الأساس رؤية درامية، تبتعد على أساسها ذات الشاعر بمسافة كافية، لتجسيد الحدث وتمثيله، داخل النص الشعري.

2 ـ اللغة التي يثقلها المنظور الغنائي بفضاءات المجاز، والصور المشحونه بالانفعال الوجداني، مما يركّز انتباه القارئ على اللغة ذاتها، لا على الجو القصصي الذي يخلقه الاقتراب من النثر، واستعارة وسائله في العرض وتجسيد الحدث، فضلاً عن تخفيف حدّة الهيجان التصويري والعاطفي في المفردات والتراكيب والإيقاع..

وقد وجدنا لويس عوض، في مقدمة ديوانه (بلوتولاند)، يسمي هذه اللغة المساعدة على القص (لهجة)، ويقرنها بتحوّل الرؤية من (الغنائية) إلى (الدرامية) فيقول :

«ثم ان للشعر القصصي لهجة قريبة من لهجة النثر، تساعد الشاعر القاص على المضي في السرد، وتُخرج القارئ من الجو (الغنائي) الملازم للشعر، -أي تركز انتباهه على القصة من دون الشعر».

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص 45.

(2) يجاري الباحث في مصطلح الشعر (الحر) ما استقر في النقد الأدبي المعاصر، على الرغم من تحفظه عليه.
والمصطلح أطلقته نازك الملائكة على شعر التفعيلة تحديداً. ينظر : عبد الرضا علي : نازك الملائكة الناقدة، ص 98.

(3) نازك الملائكة : قضايا..، ص 41.

(4) لويس عوض : بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، ص 17.

وهو بذلك يمزج العاملين معاً، فيربط (لهجة) القصيدة بالجو السائد فيها. ولكنه لا يتابع ذلك في تجاربه التي ضمها الديوان، على الرغم من مطالبته بالحدث والحركة في أي شعر قصصي.

إن تحرر القصيدة من القافية الموحدة وعدد التفعيلات الثابت ونظام الشطرين، قد مهّد للحديث عن «وحدة القصيدة وتماسكها» بدلاً عن وحدة البيت واستقلاله في المعنى والمبنى. وهذه الوحدة التي تنتظم أجزاء القصيدة من مطلعها أو عنوانها حتى خاتمتها، ستكون عوناً على إنجاز البرنامج السردي للنص، وعلى انفتاح القصيدة لغوياً وإيقاعياً وصورياً وتركيبياً، على طاقات القص وإمكاناته. وبهذا يسقط في نظرنا اعتراض مندور على كتابة القصة الشعرية حين يقول:

«الشيء الذي لا نستطيع فهمه، ونرى فيه عبثاً وتبديداً للطاقة الشعرية، هو أن نرى شاعراً يحاول أن يكتب قصصاً ـ ولا أقول أقاصيص ـ شعراً، مع أن فن القصة نشأ نثراً، ولا يزال،

وذلك بحكم أن النثر اكثر طواعية ومرونة وقدرة على الوصف والتحليل، فضلاً عن السرد والقصص»[1].

ولا نشك في أنّ مندور إنما يصدر في اعتقاده هذا عن تصورين خاطئين هما:

1 ـ الاعتقاد بالفصل التام بين أجناس الأدب وأنواعه، احتكاماً إلى مزايا الأنواع الأدبية وقوانينها، وإلى تاريخية هذه الأنواع من حيث النشأة في حاضنة ما، والإستقرار داخلها. وهذا ما عكسه قوله بطواعية النثر ومرونته، وقدرته على الوصف والتحليل والسرد، بحكم نشأة القصة نثراً.

2 ـ الاعتقاد بأن امتياز الشعر الحر كامن في انطلاقه من قيد وحدة البيت ووحدة القافية ووحدة التفعيلة، وإسقاط المبرر اللغوي والمبرر الرؤيوي وهما في نظر الباحث، أهم تحولين في الكتابة الشعرية، إلى جانب التغيير الشكلي. وينبني على ذلك الاعتقاد بالميزة الشكلية للشعر الحر، نفي مقدرته كبنية

(1) محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، ص 20.

موحدة العناصر، على احتواء النزعة القصصية، وتأطيرها في القصيدة، لأن المعالجة الموضوعية، على وفق ذلك الاعتقاد الخاطيء، تقصر عنها طاقة الشعر الحر.

إنّ (التدفق) أو (طول القصيدة) المتاح والممكن، لن يسمحا بظهور أنماط شعرية جديدة كالمطولة وقصيدة السيرة الذاتية وقصيدة اللقطة اليومية، فحسب، بل سيغيران طريقة تمثّل القصيدة لموضوعها ثم تمثيلها له. أي أن (رؤية) الشاعر للموضوع، سوف ينالها تغيير كبير، استناداً إلى مساحة القصيدة، وتوسعها، وآنفتاح لغتها على النثر وجوانب السرد. وذلك أمر سوف يؤثر في منظور التلقي وأفق التقبل أيضاً. إذ سيغيرّ القارىء موقعه، بناء على ذلك، ليلائم رؤية القصيدة السردية ولغتها وعناصرها البنائية.

ويمكننا أن نعدّ محاولة نازك الملائكة رائدة في مجال تصنيف هياكل القصائد أو أبنيتها، احتكاماً إلى حضور عنصري الزمن والحركة فيها، لأنها نبهت بذلك إلى كيفيات ظهور عناصر السرد في القصيدة. وقد سمّت في هذا المجال ثلاثة أنواع من الهياكل، هي :

1 ـ **الهيكل المسطح** : وهو لا يتيح فرصاً لقصيدة طويلة، لأن الامتداد المنبسط يضايق، والأوصاف المتتالية تصبح متعبةً، مملّة، حين لا تتخللها ذروة عاطفية.. وهو يخلو من الحركة والزمن، وقصائده ساكنة، لأنها لا تصف أحداثاً ولا تغييرات خلال زمن[1].

2 ـ **الهيكل الهرمي** : وهو أسلوب يستند إلى الحركة والزمن. ونقطة الإرتكاز في قصائده لا بد أن تتضمن (فعلاً) أو (حادثة)، لا مجرد شيء جامد، يحتل حيزاً من المكان وحسب. وفي نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن. ومثل هذه القصائد : قصائد الفعل والحادثة.. وهي تتميز عن قصائد الأشياء[2].

3 ـ **الهيكل الذهني** : وهو أسلوب يقدم الحركة على أساس فكري. وقصائده تشتمل على حركة لا تقترن بزمن، ولا تستغرق أي زمن لأنها حركة

(1) يُنظر: نازك الملائكة، قضايا..، ص 245.

(2) يُنظر: نازك الملائكة ، قضايا..، ص 247.

في الذهن : ذهن الشاعر، واشتملت على أفكار مجردة[1].

وأهمية هذا التصنيف الهيكلي، نابعة، عندي، من أمور عديدة أوجزها كالآتي :

1 ـ التركيز على (هيكل) القصيدة وصولاً إلى موضوعها، وليس العكس. وهو تقدم واضح في المنظور النقدي، قياساً إلى الخطاب النقدي السائد في حينه، والمتمركز حول الأفكار والموضوعات.

2 ـ الاحتكام إلى عنصري السرد البارزين، وهما : الحركة والزمن، في تصنيف القصائد بحسب هياكلها. وهو أمر يغاير هيمنة الخطاب الغنائي وعناصره.

3 ـ لا يغفل هذا التصنيف عناصر السرد الأخرى، كالحادثة أو الفعل، والمكان، والأشخاص، والأفكار.

4 ـ يقترن التصنيف النظري بالتطبيق النقدي، حيث تورد الكاتبة أمثلة لكل هيكل، فللأول (السطحي) تورد مثالين هما : قصيدة (شباك) لنزار قباني، و(شهيد ميسلون) لعلي محمود طه. وللهيكل (الهرمي) تمثل بقصيدة (التمثال) لعلي محمود طه، للهيكل (الذهني) تمثل بقصيدة (العنقاء) لإيليا أبي ماضي. . وتمضي في تحليل تلك القصائد لفحص ما قدمت من أسس نظرية.

ويمكن أن نجرد مخططاً لهذه الهياكل بحسب عناصر السرد، كالآتي :

	الحركة	الزمن	الفعل أو الحادثة	الوصف والعواطف الحادة	وحدة القافية
الهيكل المسطح	×	×	×	√	√
الهيكل الذهني	√	×	×	×	×
الهيكل الهرمي	√	√	√	×	√

(1) يُنظر : نفسه، ص 258.

ويظهر لنا أن التدفق كان سبباً في تنويع الأساليب المتبعة لتقديم الموضوعات، أي تعدد الهياكل، ولكن اعتماد الوصف ووحدة القافية وضعف تماسك ابيات القصيدة، كانت سبباً في ضعف قصائد الهيكل المسطح. بل كان اعتماد وحدة القافية في شعرنا العربي (أو أغلبه) كما تقول نازك، سبباً في إغناء الشعراء عن التماس هيكل «معقد يقوم الترابط فيه على ما هو أعمق من القافية الموحدة»[1].

وقد أدى ذلك إلى شيوع نماذج الهياكل المسطحة في أغلب شعرنا العربي المعتمد على وحدة القافية ووحدة البيت[2].

لقد كانت محاولة نازك المستندة إلى إطلاق القافية في الشعر (الحر)، ووحدة القصيدة بدلاً عن استقلال البيت بوحدة خاصة، والتدفق المؤدي إلى انفتاح القصيدة على إمكانات بنائية هرمية تستفيد من السرد، هي أبرز محاولات التنظير لهذا النوع من التغير في المنظور البنائي، لكن لنا عليها ملاحظات نجملها، كالأتي :

1ـ ركّزت على المنطلق الشكلي (قافية ـ بناء. ..) مغفلةً جانب الرؤية المتبدلة من الغنائية إلى الدرامية.

2ـ عدّت التدفق من مزايا الشعر الحر المضلّله، وهو عندها ناجم عن وحدة التفعيلة مما يسّبب انعدام الوقفات في (الشعر الحر)، ويجعل قصائده تبدو وكأنها لا تريد أن تنتهي[3].

ولم تضع يدها على أهمية هذه الميزة البنائية لتحرير القصيدة من المنظور الغنائي المثقل بالميوعة العاطفية والفضاءات اللغوية المجردة والموضوعات المكررة، بالرغم من تنبيهها على ما في القصائد ذات الهيكل المسطح من أوصاف وعواطف حادة، بمقابل الفعل (أو الحادثة) في قصائد الهيكل الهرمي.

---

(1) نازك: قضايا..، ص 244.

(2) يناقش عبد الرضا علي هذا الرأي، ويرى أن إيراد الشاعرة لنماذج من الهيكل الهرمي، موحدة القوافي، يدل على براءة القافية من تلك السطحية، ويحصر المسؤولية في الشاعر ليس غير. يُنظر : عبد الرضا علي، نازك الناقدة، ص 148.

(3) يُنظر: نازك ، قضايا.. ، ص 41 ـ 44.

ونحن لا نريد التقليل من خطر وحدة القافية في ظهور نماذج مسطحة في شعرنا العربي، ولا التهوين من ضررها في تعضيد المنظور الغنائي وإعاقة ظهور النزعة الدرامية عامة، والقصصية خاصة، في القصائد العربية، إلا أننا نريد النظر إلى الموضوع شمولياً، لكي نبرز أهمية الرؤية في تحديث الشعر، وتنويع أنماطه، فنحن ـ مثلاً ـ قد عثرنا على نماذج (القصة الشعرية) في شعرنا المعاصر غير الحر، ولم يمنع التزام الشعراء بوحدة القافية من ظهور القصص الشعرية منذ مطلع النهضة الأدبية. ولكن غياب الرؤية الدرامية وانطلاق الشعراء من الغنائية وعناصرها، قد جعل الوصف والعاطفة والهيجان اللغوي والصوري والإيقاعي، تهيمن على القصيدة، وتتسبب في تأخر السرد وغيابه أو ضعفه.

وقد عدنا إلى عدد من القصص الشعرية، فاتضح لنا جهل كتابتها بمقومات القص أولاً، وبعناصره ومتطلباته. مما جعل تلك القصص نظماً لحبكات جاهزة أو مكررة. كما أن بعضاً منها ينطلق من مفهوم مشوش وغير واضح للصلة بالمرجع الذي يستقي منه قصته الشعرية، سواء أكان ذلك المرجع نصاً أو أسطورة أو حكاية أو تاريخاً. إن الصعوبة في القصة الشعرية، كامنة في الجمع بين فنين متباعدين، أو شكلين لكل منهما اشتراطاته ومطالبه وعناصره، بالرغم من ملاحظة النقاد «أن النص الشعري لا يخلو من نسيج أحداث يضربون لها مثلاً بالقصائد المدورة»[1].

ويمثّلون لها بالشعر القصصي المستند إلى (حدث) وعقدة ووقائع وحركة[2]، بل يبلغ التطرف ببعضهم، إلى حد استعادة قول فردريك شليغل «إن كل الشعر الحديث يستعيد تلويناته الأصلية من الرواية»[3].

وهم بذلك يعيدوننا إلى التقسيمات الكبرى في الأجناس والأنواع الأدبية، فيركزون على معالجة القدامى للسرد في الشعر. وهذا واضح في قراءة

---

(1) مصطفى الكيلاني: في الميتا ـ لغوي والنص والقراءة، ص 54، 62، 69. ويؤكد أدوار الخراط أن «السرد وُجد فعلاً في كثير من القصائد البحتة، سواء كانت موزونة مقفاة» أو غير موزونة وغير مقفاة». ينظر الخراط: الكتابة عبر النوعية، ص 11.

(2) يُنظر: لويس عوض، بلوتولاند، ص 17.

(3) تودوروف: باختين ـ المبدأ الحواري، ص 198.

جينيت لأفلاطون، حيث ينقل عنه في كتابه، (جامع النص) ان كل قصيدة هي بمثابة سرد لأحداث سابقة أو حالية أو مستقبلية، ويتخذ سرد الأحداث (بالمعنى العام للكلمة) ثلاثة أشكال هي: «السردي الصرف، والإيمائي القائم على الحوار كما يحدث في المسرح، والشكل المزدوج أي قرن سرد الأحداث بالحوار كما فعل هوميروس في أعماله»[1].

وذلك قريب من تمييز إليوت بين الأصوات الثلاثة في الشعر، وهي صوت الشاعر متحدثاً إلى نفسه في الشعر الغنائي، وصوته متحدثاً إلى جمهور، في المنلوج الدرامي، وصوته وهو يحاول أن يخلق شخصية درامية تتحدث بالشعر المنظوم (الشعر المسرحي).

ويرى أليوت ان الصوت الثاني، أي صوت الشاعر مخاطباً آخرين، هو الذي نسمعه بوضوح «في أغلب الأحيان في الشعر الذي لا يكتب للمسرح، وفي الشعر الذي يقص قصة»[2] ويحسم رأي أليوت هذا، وجود الصوت في القصيدة، استناداً إلى الضمائر اللغوية، وليس إلى الخطاب ودرجة وجود الحوارية فيه، كما أوضح باختين بصدد رواية الأصوات المتعددة (البوليفونية) بمقابل الرواية أحادية الصوت (المونولوجية) واختلافهما في «تقديم الحوارية لوعي البطل بوصفه وعياً آخر وليس مجرد موضوع بسيط لوعي المؤلف كما في المونولوجية[3].

ولكن عودتنا لفحص نماذج (القصة الشعرية) ترينا نمطية الوقائع والشخصيات وضعف الحوارية سواء على مستوى العمل كبناء عام، أو على مستوى رسم أو تحديد وعي الشخصية وعلاقتها بسواها، وكذلك علاقة العمل بسواه من الأعمال.

فهذه القصص الشعرية بأنواعها : الدينية أو التاريخية أو الأسطورية أو قصص الشخصيات والطبائع الواقعية، تنطوي على رؤية قاصرة للصلة بالمرجع وكيفية ظهوره في القصائد الطويلة المكرسة لإنجاز القصص الشعرية. كما

---

(1) جينيت : جامع النص، ص 12.

(2) ت.س. إليوت : مقالات في النقد، ترجمة لطيفة الزيات، ص 75.

(3) باختين : قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي، ترجمة جميل نصيف، ص 11 و 22.

تعاني من ثبات وتقليدية على مستوى الإيقاع ومهيمنات النظم، كوحده القافية أو حضورها الموسيقي القوي، وبروز الوزنية والتشكيلات العروضية، وتأخر الجوانب السردية لصالح إبراز الوصف أو العاطفة.

كما تشكو من استخدام اللغة لوظائف شعرية، أي ذات هدف مجازي أو تصويري، لا ينسجم مع دورها في السرد. وذلك ناجم في الأساس من ضعف الرؤية الدرامية ذاتها، وبقاء الشاعر بحدود غنائيته المعهودة. وإن كنا نجد بعض النقاد يدافعون عن سردية الشعر الغنائي، مبرزين ذلك «بوجود صيغ الحوار، وضمائر السردُ في القصائد الغنائية»[1].

بل يتخذون من تشكلات القناع والمنلوج الدرامي في الشعر الحديث دليلاً على «وجود القص في الشعر الغنائي عامة، وعلى شيوع (الهيكل الروائي) في القصيدة»[2].

ولكن الإفصاح عن وجود القصة في الشعر بكثافة وحضور أساسي، يتم عبر تشكيل بنائي واضح، هو القصة الشعرية، التي ينم وصفها عن تراتب أهمية عناصرها، فالقص مقصود فيها، ولكن بأدوات الشاعر وعناصر الشعر. ومن هنا تنشأ المفارقة إذ يتخير الشاعر أحد أمرين : إما الإسراف في جانب القص، أو الوفاء لقواعد الشعر.

وفي كلا الحالين تظل القصة ـ في ـ الشعر منظومة نظماً، تضيع ملامحها في ثنايا الصور والألفاظ والإيقاع الشعري، كما تخسر القصيدة شعريتها، بإعادة تصوير الواقعة.

وقد حفظ لنا شعرنا المعاصر نماذج قصصية شعرية لالياس أبي شبكة عن (بشر بن عوانه) و (شمشون)، وللأخطل الصغير ولعمر أبيّ ريشة عن (ديك الجن) ولشبلي ملاط عن (سيف بن ذي يزن)، وللعقاد عن (إيكاروس) وغيرهم. إضافة إلى قصص اجتماعية وعاطفية متخيلة مثل (ثورة في الجحيم) للزهاوي، (وبساط الريح) لفوزي المعلوف وغيرهما. . ولكن النقاد والدارسين، خلطوا بين هذه القصص الشعرية الطويلة، والملاحم الشعرية،

(1) شجاع العاني : السرد في القصيدة الغنائية، مجلة الأقلام، 4 ـ 5 نيسان ـ أيار 1994، ص 69.
(2) نفسه: ص 66.

واتضح اضطراب المصطلح لديهم في عناصر السرد ومفاهيمه. ففي حين يضعون حجم العمل واعتماده الحوار، مقياساً لكونه مطولة [1] يسمون أعمالاً مشابهة بالملاحم [2]، ويسمونها أحيانا قصائد طويلة أو قصائد قصصية مطولة[3].

ولكن باحثاً أخر يضع معياراً واضحاً، بعد أن يرفض معيار التقنية أو اللغة الشعرية، ومعياره هو «الخروج من النظم إلى روح الفعل، واعتماد الموضوعي والذاتي، من خلال انفعال الشاعر، وحذف المسافة بين الذاتي والموضوعي»[4]. وكأنه بهذا التحديد ينبه إلى الفعل بمواجهة النظم السائد في القصائد الغنائية، ولكن دعوته لحذف (المسافة) بين الذاتي والموضوعي، تعوزها الدقة وينقصها الوضوح، لأنها من أخطر مشكلات الرؤية في المنظور الشعري المعاصر.

ولو أخذنا الزهاوي مثالاً للقصة الشعرية المطولة، لوجدناه في (ثورة في الجحيم) يقارب شكل (رسالة الغفران) للمعري أو (جحيم) دانتي. لأنه أراد فيها تصوير الجحيم وحياة الناس فيها،

من خلال استخدام ضمير المتكلم، فالشاعر هو المتحدث في القصيدة. وبعد أن يصوّر موته، يتخيل ملكين هما منكر ونكير يأتيان ليأخذاه للحساب، فيطيران به إلى الجنة، فيصفها للقارىء مفصلة، ثم يأخذانه إلى الجحيم، فيصف ما فيها من عذاب ورهبة. ويقص لقاءه مع الشعراء والفلاسفة، ثم يتخيل مخترعاً يخترعه أحد سكان الجحيم ومعذّبيه، وهي آلة تطفيء السعير، يستخدمها أهل الجحيم في حربهم مع (الزبانية) الذين يحرسون أركان الجحيم، فينتصرون عليهم، ثم يهرعون إلى الجنة، ليحتلوا قصورها[5].

ولا شك في أن الزهاوي أدرك خطورة نبوءته هذه، فسارعَ ليختم مطولته

---

(1) عزيزة مريدن : القصة الشعرية في العصر الحديث، ص469.

(2) يسمي أحمد أبو سعد مطولة الزهاوي الشعرية (ثورة في الجحيم) ملحمة. نقلاً عن مريدن، ص 452.

(3) مريدن في وصف قصيدة مطران الطويلة (نيرون)، المصدر السابق، ص 468.

(4) نذير العظمة : شكسبير العربي، مجلة علامات، م4، ج14، ديسمبر 1994، ص93.

(5) يُنظر: حاتم الصكَر ، الأصابع في موقد الشعر، ص 254 ـ 255.

ببيتين، يحوّلان تلك الرحلة الخيالية المتصورة، إلى حلمٍ رآه الشاعر في المنام:

وتنبهتُ من منامي صبحاً ... وإذا الشمس في السماء تنيرُ
وإذا الأمر ليس في الحق إلاّ ... حلماً قد أثاره الجرجيرُ

وهكذا يتحول خط السرد متّجهاً ـ تحت وطأة الخوف من القارىء الضمني والرقيب ـ إلى تحويل وقائع القصة وأحداثها، إلى أضغاث حلم (أثاره) نبات الجرجير! ويضاف لهذا التحويل غير المبرر، تواضع أداء المطولة، ورتابة إيقاعها المستند إلى تفعيلات بحر الخفيف الرتيبة، والمتباعدة في حركاتها وسكناتها، مما أوقع الشاعر في التدوير كثيراً، يضاف إلى ذلك افتعال القافية بسبب التزام الشاعر روياً واحداً في الأبيات كلها، رغم طول القصيدة. . فكان يغير أسماء الأعلام بشكل نافر، لكي تلائم القافية، مثل (شاكسبير. .) ويأتي بمفردات غريبة مثل (تطور أي تحوم، والساعور واليحمور ومأطور. .) كما كان يعيد القافية في بيتين متتاليين أحياناً.

ولا يخفى على قارىء (ثورة في الجحيم) حضور (ذات) الشاعر بشكل حاد يناقض متطلبات القص، حيث تنسحب (ذات) الشاعر في الأجناس الشعرية غير الغنائية أو الوجدانية إلى خلفية الإبداع[1] .

فالانفعال في قصيدة الزهاوي واضح، ومنطلقه الذاتي أخلّ برسم شخصياته وتصوير الأمكنة والأحداث، كما ان إفادة الزهاوي كانت قاصرة، إذ لم يتمثل مراجعه، سواء القرآني منها (أي تصوير القرآن الكريم للجنة والنار والحساب والبعث) أو التي تتصل بدانتي والمعري. وقد لاحظت هذا القصور في قصيدة أخرى للزهاوي، تتضمن دعاء نوح، حيث وقع تحت ضغط المرجع، والواقعة الطوفانية التي يقصّها، واكتفى بالنظم، رغم انه اتخذ صوت الراوي الضمني أو المشارك الذي يقص سرداً ذاتياً بلسان نوح، لكنه لم يتصرف بالمادة المروية، فقد نظم الأيات (1 ـ 28) من سورة نوح نظماً مباشراً. فإذ تقول الآيات «ربّ إني دعوتُ قومي ليلاً ونهاراً. فلم يزدهم

---

(1) يُنظر: نذير العظمة، (شكسبير العربي)، ص 92.

دعائي إلا فرارا. واني كلمّا دعوتهم لتغفر لهم جعلوا أصابعهم في آذانهم، وآستغشوا ثيابهم وأصروا واستكبروا استكبارا. ثم اني دعوتهم جهارا ثم اني اعلنت وأسررتُ لهم إسرارا فقلت استغفروا ربكم إنه كان غفّارا. يرسل السماء عليكم مدرارا. ويمددكم بأموالٍ وبنين ويجعل لكم جنات ويجعل لكم أنهارا». . يقول الزهاوي في قصيدته (طاغية بغداد) مصوّراً ضيقه بأوضاعها مطلع هذا القرن :

ربّ إني نصحتهم أن يتوبوا	ثم إني أنذرتهم إنذارا
ربّ إني دعوت قومي ليلاً	ثم إني دعوت قومي نهارا
ضلّ قومي فلم يزدهم دعائي	ربّ إلاّ بُعداً وإلاّ فرارا
ربّ إني دعوتهم فتمادوا	وأصروا واستكبروا استكبارا
ثم إني أتيت جهراً دعائي	ثم إني أسررته إسرارا
قلت: يا قوم استغفروالله تنجوا	إنه كان راحماً غفّارا
إنه يرسل السماء عليكم	مثلما تبتغونها مدرارا
إنه الله يجعل الأرضَ جنّا. .	تِ ويجري من تحتها الأنهارا

فالأبيات المقتبسة هنا، وتلك المذكورة في متن القصيدة، لا تبتعد حتى في صياغتها، عن متن الآيات، بل تنقلها حرفياً كما رأينا، وكذا في أبيات أخرى من القصيدة مما أضاع الإلتقاط الرمزي للقصة، ومطابقتها لحال الشاعر مع أهل مدينته. فقد سيطر المتن الأول حتى في روي القصيدة التي انبنت على قافية الراء المطلقة، محاكاة للسجع في الايات والمبني على فواصل رائية أيضاً، فضلاً عن نقل آيات كاملة في الأبيات.

وهذا الموقف يوصلنا إلى الحديث عن (التناص)، والعلاقة بين الواقعة الشعرية والواقعة الخارجية، أو بين النص ومرجعه. لقد بحث النقاد في التناص ومفاهيمه وآلياته وكيفياته. ورأوا أنه ليس مجرد نقل أو اقتباس، أو إدخال نص في نص، أو محاكاته إطارياً أو أسلوبياً، بل هو تمثّل وامتصاص للنص الأول، كي ينبث في ثنايا وطيّات النص الجديد. وقد حظي التناص باهتمام النقاد العرب القدامى تحت تسميات عديدة، وانتبهوا إلى ضرورته، ورصدوا طرائق ممارسته، رغم أن معالجتهم له كانت تهتم بالبناء الجزئي

والخاص[1] . فهم يعاينون المؤثر عبر النقل والسرقة أو الأخذ وكمياته وكيفياته، مغفلين ستراتيجياته أو أثره في الخطاب.

ولعل حازم القرطاجني قد وضع أساساً لم يبن عليه من جاء بعده، تفريعات أو تنويعات مناسبة، حين قال بمفهوم الإحالة أي ان «الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور»[2] وهو اختزال مكثف لصنفين من الخطاب يعملان في تشكيل النص بنائياً، ويحددان التفاعل النصي بالصلة بين المعهود والمأثور، ودور الشاعر في (الإحالة) بالقول المعهود على مأثور مشترك، يرشحه سياق النص، وشفراته المودعة لدى القارئ أيضاً، مما يجعله ـ أي التناص ـ عملاً مشتركاً بين القارئ والنص.

لقد كان (التناص) أحد مقترحات نقاد ما بعد البنيوية الذين أحسّوا بأن تأمل بنية النص على النحو الذي أرادته البنيوية نسقياً، يغلق أفق القراءة، ويجرد بنية النص، دون الإحاطة بشعريته التي تؤدي فيها الدلالة والعوامل السياقية الأخرى دوراً مهماً.

إن ثمة نسباً أو قرابة لازمة بين النص وسواه من أفراد النوع. وهو ما أرادت جوليا كريستيفا أن تبني عليه نظريتها النصية. فهي ترى أن النص إنتاجيه، تربط بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. «ففي فضاء نصّ معيّن، تتقاطع وتتناصّ ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[3].

وقد ميّزت كريستيفا التي يعود الفضل إليها في مصطلح (التناص)، بين ثلاثة أنواع منه، «تقوم على الترابطات النصيه عبر النفي الكلي، حيث يكون المقطع الدخيل منفياً نفياً كلياً، والنفي المتوازي الذي يظل فيه المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، والنفي الجزئي حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفياً»[4].

---

(1) يُنظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 21.

(2) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء..، ص 189.

(3) جوليا كريستيفا : علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ص21.

(4) يُنظر: نفسه، علم النص، ص 78 ـ 79.

وكان باختين قبل كريستيفا، قد تحدث في علاقة النص بسواه من دون أن يذكر المصطلح، بل استخدم (الحوارية) لتعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى[1]. فكل خطاب يعود إلى فاعلين وبالتالي إلى حوار محتمل. فمهما كان موضوع الكلام، فإنه قد قيل من قبل، بصورة أو بأخرى، لذا يصف باختين أعمال تولستوي بأنها (مونولوجية)، لقيامها على وحدة متراصة لاصوت فيها إلى جانب صوت المؤلف، بينما يصف أعمال دوستويفسكي بأنها (بوليفونية) «أي ذات بعد حواري وتعددية صوتية»[2].

وينقل بعض النقاد مستوى التناص إلى اللغة والبناء التركيبي، فيرى جيرار جينيت أن معمار النص أو جامعه، «يتركز في التعالي أو التداخل النصي عبر الوجود اللغوي، سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً، لنصٍّ ما في نص آخر»[3].

ولم يعد التناص يقتصر على كشف صلة النصوص، الخفية وغير المعلنة، بنصوص أخرى أو مراجع خارجية عن بنائها. بل صار درس التناص يتوجه بعبارات الكتّاب والمؤلفين أنفسهم، حيث يشيرون إلى مصادر نصوصهم، وكأنهم يوجهون قراءهم، قصداً، إلى إدراك نصوصهم، واكتناه شعريتها، في ضوء علاقات تلك النصوص بمصادرها أو مؤثراتها.

وبدلاً عن اكتشاف السرقات والتناظرات الصياغية الظاهرة، انصرف النقاد، عبر مقترب التناص، إلى فحص الكيفيات التي يتم بها ظهور (أو وجود) نص ما في نص آخر.

ومن أبرز محاور (التناص) تلك القرابة البنائية بين فنون متباعدة، أو نصوص من أجناس أو أنواع متباينة.

وفي ضوء ذلك جرى فحص السردي داخل الشعر، وعلاقة الشعري بالسردي، وغير ذلك. كما جرى تأمل علاقة الشعري بالتاريخي، والمحكيّ أو

(1) تودوروف : باختين ـ المبدأ الحواري، ص82. وباختين : قضايا الإبداع الفني عند دوستويفسكي، ص 154، 386.

(2) تودوروف : باختين..، ص 85 ـ 86.

(3) جيرار جينيت : مدخل لجامع النص، ص 90.

المروي. . فنحن رفضنا الكيفية التي ظهر بها طوفان نوح في قصيدة الزهاوي، لأن صلة النص بمرجعه اعتمدت اجترار المرجع النصي، والانحباس في دائرة ألفاظه وإيقاعه ومعانيه.

بينما يقترح الشعر دائماً كيفيات أخرى متنوعة، يصعب أحياناً التعرف من خلالها على سلالة النص أو جذوره النصية.

ولكن ذلك لم يمنع أن يبدأ التناص من الأنواع، حتى انتقلت إلى الشعر أغلب أنواع النثر وظهرت لها مثيلات شعرية. وقد استقرأنا أبرزها فوجدنا الخلاصة في الجدول التالي:

النثر	الشعر
قصة	قصة شعرية
رواية	ملحمة/ مطولة شعرية/ قصيدة طويلة
مسرحية	مسرحية شعرية
حكاية	حكاية منظومة
تاريخ	منظومات تاريخية
سيرة ذاتية	سيرة شعرية ذاتية
مَثَل	مَثَل شعري

وهي أبرز الأنماط التي يهمنا استقصاؤها، والوقوف عندها. رغم أن المختصين وضعوا خصوصيات سياقية، تتعلق بالطبيعة الشعرية للقصيدة. ومن ذلك تفريق يوري لوتمان بين الحبكة الشعرية والنثرية. «فالحبكة الشعرية أكثر تجريداً من حبكة النثر، كما أن تنوع التجربة الإنسانية الضخم لا يُمثَّل مباشرة في الحبكة الشعرية، ولكن عبر آختزالها إلى واحد من نماذج صغيرة محددة ثقافياً وتاريخياً»[1].

وهذا التفريق ضروري، وسيجري اعتماده ومتابعة وجوده في الأنماط التي اخترناها في دراستنا، لأن التشكّل الفني والهيئات النصّية التي تتخذها

---

(1) يوري لوتمان (وجماعة): مداخل الشعر، ترجمة سيد البحراوي، ص 91.

الأعمال الشعرية المعتمدة على السرد، سوف تتأثر كثيراً بهذه المفاهيم والإجراءات السردية.

إن بقاء الحبكة مجرَّدة بدرجة مناسبة، يمنع انغماس القصيدة في السرد، أوهيمنة عناصره على المستويات الشعرية. وذلك ما يحصل عادة في نماذج (القصة الشعرية) التي سبقت (الشعر الحر)[1].

وبدلاً عن ذلك نتحدث اليوم في خطابنا النقدي عن (قصيدة سردية) باعتبار أن القصة ـ كما يقول تادييه ـ «توجد في كل الأجناس الأدبية كما توجد في كل أشكال التعبير»[2]. ولكن ما نبحث عنه في الشعر الحديث هو نزوع يلتهم مهيمنة القص، ويحوله إلى عنصر شعري.

ولأجل ذلك يمكن متابعة التشكلات الممكنة للقصيدة السردية، كاعتمادها ضمائر السرد، حيث يمكننا وفق ذلك أن نميز بين:

1 ـ قصيدة متكلم: تبرز فيها هوية المتكلم بضمير الأنا.

2 ـ قصيدة مخاطب: يحضر فيها المروي له مشاركاً أو ممثلاً في تعيين المعنى.

3 ـ قصيدة المونولوج: حيث تستحيل الضمائر إلى ضمير المتكلم الفرد فقط.[3].

أو متابعة إطارها الزمني، وما تحيل إليه من مراجع زمنية محددة ماضياً وحاضراً، وما تتحدد به الوقائع من تسلسل وفق ذلك.

---

(1) يلزمنا أن نشير هنا إلى مصطلحات بديلة لمصطلح نازك في (الشعر الحر)، كالشعر المهموس أو شعر التفعيلة لكننا نجد أن مقترح الدكتور عبد العزيز المقالح أكثر قرباً إلى منهجنا، فهو يستخدم (الشعر الجديد) وصفاً للتجارب التي بدأت بالرواد، و (الأجد) لمن تلاهم من شعراء قصيدة النثر، بمقابل (القصيدة البيتية) للشعر التقليدي ذي الشطرين. ينظر: عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، ص23، 86 وما بعدها..

(2) نقلاً عن: قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجامش ـ ، ص43. ويعد المقداد ملحمة جلجامش (قصيدة سردية) أساسها الأسطورة، حيث يوجه العامل والأسطوري فيها العامل الشعري. نفسه: ص48. ويؤيد شربل داغر وجود ما يسميه (القصيدة القصصية) كنوع شعري مستقل. ينظر له: الشعرية العربية الحديثة، ص 110.

(3) التقسيم منقول عن شربل داغر في (الشعريه العربية)، ص 67 و 83 و 92.

وهنا علينا التنبه إلى تفريق الشكلانيين الروس بين وجودين مختلفين للواقعة هما : متنها الحكائي، ومبناها. فالأول يعني التسلسل الحدثي للواقعة خارج النص، والثاني يعني ظهورها في النص بكيفية فنية خاصة (1).

وذلك يتيح تعيين حيل السرد، وفنونه داخل النص الذي تمدد لآستيعاب السرد ووقائعه. فالسرد الحديث يتنبه إلى أن الواقعة ـ خارج النص ـ، ذات حياة أخرى غير أدبية، وغير نصية. أما ظهورها النصي فهو عمل فني يستلزم ترتيباً أو تسلسلاً جديداً لعناصر الواقعة والحدث (أو الوقائع والأحداث).

وهذا يرتب أيضاً تنويع البدايات والخواتم بشكل غير خطّي أو تقليدي. فقد يبدأ السرد، وقد انتهى قص الواقعة، وظهرت الحبكة منكشفة النهاية، وذلك يتطلب استرجاعاً للحدث بطرق سردية مختلفة.

إن أي تلخيص لمضمون السرد أو موضوع القصيدة السردية، سيحيلها إلى متن حكائي، خاضع لتسلسل آخر، غير ما ظهر عليه فنياً. فالمبنى يخسر خصوصيته، ولايعود لوجود النص معنى، خاصة وأن ظهور الواقعة بنائياً قد خضع لترتيب آخر، هو توتر الجملة الشعرية، وضرورات العبارة والفن الشعري.

وقد اطلعنا على محاولات عديدة في قراءة القصيدة سردياً، سواء بوجود عناصر سرد واضحة ومهيمنة، أو بآستخدام جهاز سردي يكشف بإجراءات القراءة، النزوع السردي في النص.

ومن هذه المحاولات ما قدمه الناقد عبدالله الغذامي، وهو يقرأ ثلاث قصائد (تسرد) موضوعاً واحداً هو مصارعة الإنسان للأسد. والقصائد هي للبحتري في مدح الفتح بن عمار ووصف معركة بينه وبين الأسد. وقصيدة المتنبي في مدح بدر بن عمار ووصف لقائه بالأسد. ثم يقرأ في مناسبة أخرى نص بشر بن عوانة في صراعه مع الأسد، والمتضمن في المقامة البشرية. ويسمي الغذامي نص المتنبي (الشبيه المختلف) لأنه نص سردي عضوي، تتكامل فيه الأعضاء لتبني جسداً دلالياً متماسكاً، عبر حبكة تتماسك بدورها

---

(1) ينظر : طراد الكبيسي ، كتاب المنزلات، ج1، ص 290. وحاتم الصكَر: تحليل النص الشعري الحديث في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير غير مطبوعة، ص111.

عضوياً. أما نص البحتري فهو (نص اللامفارقة) لأنه نموذج نمطي تقليدي، لا مبرر له سوى الثناء على الممدوح !، ولكن نصّ بشر ذو حكاية واضحة وتاريخ تتوالد كنص من نص آخر هو مقامة بديع الزمان(1).

وينبه تحليل الغذامي إلى طبيعة الشخصيات ووجودها الحياتي والنصوصي، ويعين حبكة النص وعلاقة السرد بالإيقاع، ويستعير خطوات هارولد بلوم فيما سّماه بلوحة التلقي، لتحليل النص، وإبراز التداخل النصوصي. ولكنه لا يتقيد بتقنيات سردية محددة، أو يلزم نفسه بنهج سردي معين، لأنه منقاد إلى إغراء التأويل المفرط، حيث تغدو كل كلمة أو صوره. . ، ذات مغزى إضافي مقحم، كقوله إن المتنبي مات موتاً أسدياً، لأن قاتله هو (فاتك الأسدي) فكأن الدلالة تحيل إلى (الأسد) الذي مات في النص، فحصلت (عدالة نصوصية)، فالأسد المقتول في النص، يأتي إلى الشاعر في هيئة رجل من (بني أسد) ليقتله،(2) أو قوله إن بشر حين خرج من الشعر إلى النثر في المقامة انتثر وسال منه الدم (3).

وإذا كنا نخشى سطوة الرؤية الغنائية التي تطرد النزوع القصصي ومظاهره، على مستوى الكتابة الشعرية، فإننا نخشى أن تلتهم هذه الندات التأويليه خطابنا النقدي، وتبعده عن اجراءاته العلمية التي يمثل السرد جانباً مهماً فيها.

ويقدم سمير المرزوقي وجميل شاكر تحليلاً سردياً موجزاً لنص قديم لأبي نواس مطلعه :

فدتك نفسي يا أبا جعفر جاريةٌ كالقمر الأزهر

حيث يعيّن الكاتبان موقع السارد، فنجد أنه متضمن في الحكاية، لأنه يروي للأخر. ثم يتم التحليل بحسب الوظائف، والفاعلية، وزمنية النص من

(1) يُنظر: عبد الله الغذامي ، المشاكلة والاختلاف، ص 110 ـ 166.

(2) يُنظر: عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، ص 135.

(3) يُنظر: نفسه، ص 180 وهناك تأويلات غريبة أخرى عن قصيدة بشر وكونها فتى أمرد خرج من رحم المقامة ومعه رمح وسيف ليواجه أباه ويقتله !!. ص171.

حيث الديمومة والتوقف والإضمار والمشهد[1]. فيما يحاول شجاع العاني تحليل نموذجين هما قصيدة السياب (أغنية في شهر آب) وقصيدة صلاح عبد الصبور (أغنية من فينا)، فيرى أن القص لدى عبد الصبور يتمحور حول المكان لا الزمان، بينما يكتشف في قصيدة السياب دورة زمنية واضحة للأحداث. كما يعين موقع الراوي لديه، فهو (أنا مشارك) وراوٍ بضمير المتكلم. لكنه يوجّه نقداً للسياب لآفتقار الأحداث إلى العقدة الواضحة، وآفتقار المقاطع إلى رابط سببي يربطها. ويشير إلى خلل (صوتي) مهم - نسبة إلى صوت المتحدث في النص - يتمثل في «أن الحوار منقول بلغة الشاعر، والصوت الطاغي هو صوت الشاعر لا صوت الشخصية»[2].

ونلاحظ في التحليلات السابقة اقتراباً من مصطلحات السرد ومفاهيمه العامة، مع مزج ذلك بمفاهيم النقد القصصي السابق على ظهور علم السرد، وعدم وضوح الاتجاه أو المنهج الدراسي على مستوى التحليل.

ويجدر بنا التوقف عند مزيد من هذه المحاولات، ويمثل عمل طراد الكبيسي نموذجاً لجهد قلة من نقادنا الذين تنبهوا لوجود السرد في الشعر، أو ما يسميه (التمظهر السردي). فيدرس شعر نازك الملائكة، ملاحظاً حضور الأنا عندها. ويرصد البناء المنطقي للنص حيث ترتبط أجزاؤه سببياً أو تناسبياً، ويلاحظ التكرار، والتضمين الذي يقصد به سرد قصة داخل قصة، أو تسلسل سرود صغرى داخلها، مستوحياً رولان بارت، كما يتناول التشخيص والحافز والزمن والمظهر الدلالي[3]. وفي تحليل (أباريق مهشمة) للبياتي، يرى أن التداعي غالباً ما يأخذ صيغة السرد. فهناك دوماً حكاية، ولكنها تتكرر في كل قصيدة، بصيغة مختلفة.

ويسميها هنا (البنى السردية) التي تقترب من «أساليب القص الشفاهي لحكايات الجدات والأمهات في ليالي الشتاء»[4].

(1) يُنظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 213 - 216 و 89 - 93.

(2) شجاع العاني: السرد في القصيدة الغنائية، ص 67 - 96.

(3) يُنظر: طراد الكبيسي، كتاب المنزلات، ج2، منزلة النص، ص 134 - 144.

(4) نفسه: ص 46.

وإذا كانت المحاولات السابقة تنطلق من مفاهيم السرد وإجراءاته ومصطلحاته، فإن بعض الباحثين توقفوا عند تفصيلات تقنية، منها التسميات.

حيث قسّم باحث الأسماء الواردة في الشعر الحديث إلى: أسماء تمثيلية: وهي الأكثر شيوعاً وشعبية. وهي أسماء دارجة اتسعت لها القصائد، بسبب ميل الشعراء المحدثين في واقعيتهم اللغوية إلى فتح أبواب شعرهم لتلك الأسماء، وفي جميع الموضوعات الممكنة.

وأسماء مواضع: تشكل عنده عنصر جدّة قياساً إلى لغة الشعر قبل الحداثة.. وهي استحضار للمواضع الجغرافية، كوسيلة للخروج من المجرد، والأنتماء إلى عالم الواقع. بل «رفعها شعراء الحداثة إلى مستوى الرموز، كما فعل السياب وأدونيس»(1).

ويتضح أن الباحث يردّ هذه العناية بالتسميات إلى أسباب لغوية واجتماعية وفنية، على التوالي. لكنه لا يورد بينها دواعي السرد، أو ميل القصيدة الجديدة إلى التعينات السردية التي هي أظهر وأقوى الوسائل للخروج من المجرد إلى الواقعي.

وعند هذه النقطة من البحث نسأل: إن كان السرد القصصي «ذا تأثير في الأسلوب الشعري، ليجعله أكثر قدرة ومرونة على القص»(2)، أم أن الأسلوب الشعري الحديث هو الذي أثر في استيعاب النص للقص بكيفيات خاصة؟.

والإجابة عن هذا السؤال ذات شقين، يتعلق الأول بالكتابة الشعرية ذاتها، حيث أسهمت لغة الشعر الحديث، وتبدلات الإيقاع، والمنظور الرؤيوي الجديد للموضوع والأسلوب، والاستعانة بالرموز، والأقنعة، والمرايا، وأحداث التاريخ، والوقائع المروية شعبياً، في الاقتراب من لغة النثر وعالمه الكتابي، فتخفف الشعراء من الرؤية الغنائية المتمركزة، حول نمط محدّد من الوصف اللغوي والصوري، وآنتبهوا إلى عناصر بنائية، لم تكن ذات أهمية واضحة في الكتابة الشعرية التقليدية، كتوزيع الملفوظ كتابياً بشكل مقصود ذي أثر في الدلالة وفي تقبّل القصيدة، ومراعاة الوضع الطباعي

---

(1) كمال خير بك: حركة الحداثة...، ص 143 ـ 144.

(2) عزيزة مريدن: القصة الشعرية..، ص 479.

للنصوص واستثمار سطوح الكتابة كجزء حيوي من النص نفسه، إضافة إلى التنبيهات التي أكدتها المهجيات الحديثة، كوجوّد البؤرة النصية (أو المركز)، وآنبثاق خلايا النص منها والعودة إليها، وكذلك الإهتمام بالجملة الشعرية التي تتعدى السطر أو البيت الشعري، وإمكان تصنيفها في مجموعات رئيسية أو ثانوية، بحسب الدلالة، لا بحسب الموسيقى الناجمة عن توزيع التفعيلات، أي بالتدوير والاستمرارية الوزنية، أو تجاوز الوقفات التي تمثل تعارضاً بين محوري الإيقاع والدلالة.. أما الشق الثاني فيتعلق بقراءة النصوص ذاتها. حيث صار السرد من ذخيرة القارئ، ومكوناته التي يواجه بها النص، «فقد أصبحت الحكاية أو السرد جزءاً من منظور القارئ نفسه، بما أن الحياة ذات صلة بالسرد» كما يقرر بول ريكور[1]، رغم ذلك نلاحظ أن نظرية السرد حديثة جداً، وقد لا ترقى إلا لعقد العشرينات والثلاثينيات من القرن العشرين، بجهود الشكلانيين الروس والتشيك ثم بجهود البنيويين الفرنسيين في عقد الستينيات والسبعينيات [2].

ولكن ذلك لا يعني الجهل بالسرد كقوانين وقواعد، وكما رأينا في مباحث سابقة فإن شعرية أفلاطون وأرسطو تضمنت مفاهيم سردية واضحة، وإن تكن دلالاتها محدودة بالنتاج المتاح شعرياً في حينه، ولكن استطاع أرسطو خاصة في (فن الشعر) أن يربط الحبكة المبنية بإتقان، بالتلقي ووعي القارئ أو المتفرج. وهو ما أوصله إلى مبدأ التطهير الذي يعد من أقدم الإشارات إلى موضوع التلقي، وتلمّس شعرية العمل في أثرها المتحقق بعد المشاهدة.

واستلهاماً من إمكان توظيف مفاهيم السرد ومصطلحاته في أنواع من الشعر القصصي والمسرحي وبعض القصائد الغنائية،فإننا سنعمد كذلك إلى تشغيل مفاهيم السرد ومصطلحاته الحديثة، بناء على كون القصيدة التي نستجلي مظاهر السرد فيها تنتمي إلى الحداثة التي وجدنا أن من أهم لافتاتها أو

---

(1) بول ريكور: (الحياة بحثاً عن السرد)، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة نزوى، العدد الغاشر/ 1997، ص21. ويلاحظ تأكيد ريكور على أن الحياة لا تفهم إلا من خلال ما نرويه عنها. ص25.

(2) يُنظر: نفسه، ص 21.

شعاراتها النظرية القول بقصور الشعر التقليدي عن الاسترسال والقص، بسبب هيمنة الرؤية الغنائية، الآتية بدورها من الالتزام الصارم بوحدة البيت، وبنائه الشطري، وثبات عدد تفعيلات البحور، ووحدة القافية مهما طال عدد أبيات القصيدة. لقد كان حديث أرسطو عن العقدة والحل مناسباً لطبيعة الشعر اليوناني، حيث كان الشاعر «صانع خرافات وحكايات اكثر منه صانع أشعار. لأنه شاعر بفضل المحاكاة. وهو إنما يحاكي أفعالاً.. ومهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع..»[1] كما يقول أرسطو الذي اقترح طرقاً للمحاكاة، وسير العقدة، وحلّها، تتسم بالخطيَّة، أي السير من بداية العمل حتى الجزء الأخير منه، حيث يظهر (التحول) في النهاية، مصحوباً ب (التعرف) الذي يعني الانتقال منَ الجهل إلى المعرفة، وما يصاحب ذلك أو يؤدي إليه من انتقال شعوري من الكراهية إلى المحبة أو العكس[2]

ولكن تلك المفاهيم التي تناسب مادتها النصية، أي الأشعار المكتوبة في زمنها، قد أثرت في النقد القصصي التقليدي. فالمعجم الإصطلاحي، قبل بروز علوم السرد وهيمنتها على الخطاب النقدي القصصي الحديث، يقدم لنا تعريفات عامة للسرد والقص.

فالسرد هو «المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال»[3].

وهذا تعريب اصطلاحي ومفهومي لمصطلح (Narrative). وهكذا يكون مصطلح (الأدب القصصي) دالاً على ما كان موضوعه " قصّ حوادث أو مغامرات حقيقية أو خيالية " وتكون القصة الشعرية مثلاً «قصيدة بسيطة مليئة بالحياة أدوارها قصيرة وقصتها شائعة.. ويراد بها خاصة تلك القصص التي تتناول مغامرات الفرسان والملوك في العصور الوسطى، وكانت تُكتب شعراً سهلاً باللغات المحلية..»[4].

(1) أرسطو : فن الشعر، ص 26 و 28.
(2) يُنظر: نفسه، ص 32 و 50.
(3) وهبة : معجم مصطلحات الأدب، ص 341 .
(4) نفسه: ص 320 و ص 40 .

وتسمي المعاجم المدرسية أنواعاً من هذا السرد أو القص الشعري مثل نوع (اللِي) Lay، وهو النشيد أو القصيدة أو الشعر الغنائي الذي يغلب فيه العنصر القصصي، وهو نوع من القصائد القصصية، شاع في فرنسا في العصور الوسطى، وموضوعها قصص المغامرات ومآثر الفرسان[1].

وتذكر كذلك السونية والبالاد والمطوّلة والملحمة وغيرها من الأنواع الشعرية القصصية التي تظل فيها للقصيدة هيئتها الشعرية، وتستفيد من وجود القَص في تركيز رؤيتها وخصائصها الفنية، وهذا ما سنتعرض له في فصول دراستنا اللاحقة.

ولكننا نشير هنا إلى ما وهبته ميزة الطول المترتبة على تدفق القصيدة الحديثه وانثيالها اللغوي والصوري والحدثي، وما رتبت من انتقال رؤيوي (من الغنائية إلى الدرامية)، وفني (من التكثيف اللغوي والصوري إلى الآمتداد الأسلوبي لغة وصوراً)، وبنائي (يقوم على استدعاء السرد والتناص والتسميات وإحياء الجوانب الحوارية في القصيدة).

وأرى أنّ الجانب البنائي ذو أهمية كبيرة إذ تَرتبت عليه عدة مظاهر، لم تكن معروفة في الشعر التقليدي، وذات صلة بتحقق هوية القصيدة السردية. ومن أهمها:

1 ـ تقريب فضاء اللغة من الواقع اليومي ونثره المحكي. وانعكس ذلك بشكل تقريب للمفردات، وهجر للقاموسي منها، واعتماد بعض المحكي والمتداول من المفردات ذات الجذور العامية، أو ذات الدلالة الشعبية، رغم أن صرفها عربي فصيح.

2 ـ تكييف حجم القصيدة المتراوح بين لمحة (قصصية) أو سردية عامة، مكثفة في أبيات قصيرة، أو امتداد سطح القصيدة، ليستوعب آليات القص سواء ما جاء بشكل قصة شعرية، أو قصيدة مطوّلة، أو قصيدة رمز وقناع، أو تاريخ وحكايات وسيرة. .

3 ـ ترتب على تبدل مفهوم الوحدة من البيت الى القصيدة، انتقال

(1) نفسه: ص 276 و 279.

واضح في مفهوم الجملة الشعرية. فقد كانت تتبع النظام النحوي أولاً ثم تتكيف لتنتهي بنهاية البيت الشعري. إلا أنها في الشعر الحديث أخذت تتجاوز حدود البيت الشعري أو السطر، وتستغرق ـ دلالياً وبنائياً ـ عدة جمل صغرى وفقرات ثانوية، فأصبحت تعني «الوحدة الشعرية المتكاملة بنائياً ودلالياً تكاملاً عضوياً يشكل نسقاً حياً وذاتياً»[1]. مما يجعلها مختلفة عن حدود الجملة النحوية طولاً وقصراً بحسب استيفاء الدلالة. وهذا التمدد الجسدي للجملة الشعرية دلالياً وبنائياً، سيجعلها قادرة على احتضان عناصر السرد، ودمجها في أفق النص، وبنائه العام.

4ـ تغير منظور القراءة والتلقي. فحيث صار قارئ الشعر هو أحد وجوه القارئ العام، المتكون بعوامل عديدة، من أبرزها النثر، فإن خبرته النثرية (والقصصية خاصة)، سوف تُستنفر ليلاقي أفق القصيدة. هنا سيحصل ـ على مستوى القراءة ـ تخييب لأفق التلقي أو الأنتظار، وهو الذي يحدده الجماليون من منظّري منهج التلقي والقراءة، بأنه نظام عقلي يسجل الانحرافات وتقييد المعنى بحساسية. وعلى مستوى القراءة النصية للأدب يكون من معاني أفق الانتظار بناء التوقعات كنظام مرجعي أو ذهني، يعني أفق خبرة الحياة وأفق البناء والمدى الذي يتضمن كل ما يمكن رؤيته من زاوية محددة[2]. ولا نريد أن نحصر أفق التوقع كأساس للقراءة والتفسير، بل نوسّعه، كما أراد له منظّروه، ليمسّ قراءة النوع والجنس الأدبي (شعر/ نثر)، ومن اللغة الشعرية، ومن النمط السردي، ومن جماليات العمل نفسه، حيث تنخلق المسافة المفترضة جمالياً بين النص وقراءته. . على ان تتركز في مقدار مخالفة النص لتوقعات القراء. . لذا «يلزمنا ان نقرأ النصوص في مواجهة الطبع او المطبوع في أذهاننا عنه»[3]. وسوف يمس هذا المفهوم التاريخ الأدبي للأنواع وترتيب الأعمال في متواليات جمالية أخرى، ليس على أساس تطابق مزاياها مع قوانين النوع بل على أساس ما تخلق من مغايرة في أفق توقع القارئ، وما تصنعه هذه

---

(1) عبد الله الغذامي : القصيدة والنص المضاد، ص30 و ص 87.

(2) آراء ياوس في مفهوم (أفق الانتظار أو التوقعات) ملخصة في: روبرت سي هولب : نظرية الاستقبال ـ مقدمة نقدية ـ، ترجمة رعد عبد الجليل، ص 76 وما بعدها.

(3) عبد الله الغذامي : القصيدة والنص المضاد، ص 163 .

الأفاق المعدلة من سيرورات جديدة للأعمال. ولعلنا ـ نحن العرب ـ بحاجة لمثل هذه النظريات، لنعيد قراءة فنوننا الشعرية الموروثة، لا على أساس تاريخيتها ـ أي ظهورها الزمني ـ بل وفق رتبتها الجمالية، وظهورها التالي كاستعادة، في ذخيرة (أو خبرة) القراء ضمن النوع نفسه. ومثال ذلك هو (الموشح) حيث أعادت الحساسية الجمالية الجديدة، والتبدل الشكلي في ما عرف بالشعر الحر، آعتباراً فنياً فقده ذلك اللون من النظم، حين اكتشف المجدّدون صلته بما يقترحون من خروج على وحدة البيت، والقافية الموحدة، والهيكل العام للقصيدة، وموضوعاتها التقليدية. وهذا أفضل مثال على إعادة النظر في منظور القراءة، وتغيّر موقع القارئ من الأنواع والنصوص، ثم ترتيب سيرورتها التاريخية على ذلك الأساس.

ولعل أهم الصدمات التي وجهتها القصيدة الحديثة لمنظور قراءة القرئ، وأفق تقبله أو توقعه، هو إرسال النثر بلغته وصوره وتعييناته المكانية والزمانية والشخصية، ضمن (القصيدة) المبنية في خبرته وتوقعه وذخيرته[1] على أساس من اشتراطات الشعر ومزاياه الخالصة. فالسرد يحرر القصيدة، ليس من هيمنة الرؤية الغنائية فحسب، بل من هيمنة الشعر الخالص بتجريديته وفضائيته.

لقد تلمس النقاد جوانب السرد في القصيدة الحديثة، «من خلال التلاعب بالضمائر والوصف، والمشهدية، والبطل، وسرد اليوميات، والحدث، والزمن»[2] والخروج على الايقاع والمجاز. وهي جوانب متنوعة، وتوجد بأشكال وكيفيات مختلفة.

إن ثمة مصطلحات سردية عديدة تروج في حقل الدراسات النقدية والتحليلية، لكن غناها وتعددها ذو جانب سلبي، يعكس زئبقية المصطلحات، وتفاوت المفاهيم، «ويدل على التسيب وعدم التقيد بأي ضابط محدد»[3].

---

(1) مفهوم (ذخيرة القارئ) مأخوذ عن (آيزر). وهذه الذخيرة توفر الإطار العام الذي يتم من خلاله تنظيم الرسالة ومعنى النص. وتبدو وكأنها تقابل ذخيرة النص. يُراجع هولب: نظرية الاستقبال، ص 105 وما بعدها.

(2) نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ص112. وهو يحلل قصيدة أدونيس(مفرد بصيغة الجمع) متلمساً عناصر السرد فيها، عاداً اياها (سيرة ذاتية).

(3) سعيد يقطين: (نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السّردي)، مجلة نزوى، العدد9، 1997، ص 60.

وقد لاحظنا مثل هذه الملاحظة، ونحن نقرأ مقترحات المترجمين العرب، ونقاد السرد. فثمة طوفان من المصطلحات المنقولة، وهي مرادفات واجتهادات غيرمستقرة. ويبدو أن الغربيين أنفسهم لاحظوا حداثة هذا العلم، وعدم آستقرار مصطلحاته ومفاهيمه.

فإذا كانت قيمة السرد الكبرى تكمن في تنظيم خطابنا النقدي، وانتشاله من الأنطباعية والتعميم والكلام العام الإجمالي حول القَصّ ومظاهره، فإن تعريفاته متفاوتة تصل إلى حد حصره بالتأليف بين المتغايرات ـ بعبارة بول ريكور ـ [1] مما يخلق (فهماً سردياً) نكتشف به (الهوية السردية) التي تشكلنا. وهذا التحديد يلقي على القارئ عبء تعيين سردية النص.

علينا أن نلاحظ أولاً بعض البديهيات، مثل كون الزمن الحقيقي للقصيدة «أقصر من زمن الرواية رغم أنهما معاً من الفنون الزمانية»[2]. فالقصيدة بحد ذاتها ليست ذات غايات بيانية أو سردية خارج حدودها. وإذا كان بمستطاعها استخدام عناصر سردية، فذلك «بشرط تسميتها وتشغيلها في مجموع نصي، ولأغراض شعرية بحت»[3].

إننا نحرّك في هذا البحث مفهوم (السردية)، لنجعله يتجاوز مفهوم المتون السردية ذاتها، بحيث يُعنى «بكيفيات ظهور مكوناتها سردياً، أي بالممارسة التي اتخذتها مكونات السرد ضمن البنية السردية»[4] وهذه المكونات هي.. الراوي والمروي والمروي له. وقد هيمن نوعان من التصورات في حقل السردية:

1 ـ تحديد موضوع السردية بالمحتوى الحكائي ومضمون الأفعال السردية، بالتركيز على المدلول، وهو تيار السيميوطيقيين الذين يريدون الإمساك بالعنصر الثابت في أي عمل حكائي، لأنهم معنيون أساساً بالمعنى أو الدلالة. وهذا العنصُر الثابت أو العام الذي يقابله مفهوم (الحكي)، لا يبرز إلا

---

(1) بول ريكور : (الحياة بحثاً عن السرد)، ص 26.

(2) سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 153.

(3) نفسه: ص 24.

(4) عبد الله ابراهيم : السردية العربية، ص7.

من خلال المحتوى، والمنطق الذي يحكم تعاقب أفعال السرد.

2 ـ تحديد موضوع السردية بالتعبير أي صيغة السرد لا محتواه، وهو تيار اللسانيين الذين يهتمون بالمظاهر اللسانية واللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي[1].

ومن أعلام التيار الأول : بريمون وبروب وغريماس، ومن أعلام التيار الثاني: جيرار جينيت وبارت وتودوروف.

إلا أننا نميل إلى التوفيق بين التيارين أو النظرتين، فنرى مع برنس وجاتمان أن موضوع السردية يجب ألاّ يكون ضيقاً ليقف عند المحتوى أو صيغ السرد، بل بالاهتمام الشامل بتجلياتهما معاً. وسنحاول الأخذ بذلك في تعرضنا للأنماط وتشكلاتها الفنية في القصائد ذات النزوع السردي، فنذهب مع تودوروف إلى توسيع الأسئلة الدلالية في النص، فنهتم بالكيفية التي يدل بها، وعلامَ يدل؟ كما ان الصيغة تتعلق عند ذاك بحضور الأحداث التي يستدعيها النص[2]. فيسمح لنا ذلك التوفيق أن نتعمق المحتوى أو الدلالة، كما نحيط بالكيفيات اللسانية المقدمة بها من خلال السرد.

وسوف نميز أولاً بين نوعين من السرد ، بحسب ظهور السارد وحضوره، وهما :

1 ـ السرد الموضوعي المتميز بغياب السارد كصورة للكاتب objectif.

2 ـ السرد الذاتي المتميز بحضور السارد[3]subjectif.

لأننا إذ نتعامل مع الشعر، لا نستطيع أن نُبعد أنا الشاعر إلا لضرورات القراءة وآستكشاف موقع الراوي وقربه من الأحداث. ففي السرد الذاتي يتم تتبع الحكي من خلال عيني الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ. أما الموضوعي فيكون فيه الكاتب مطلعاً على كل شيء،

(1) يُنظر عبد الله إبراهيم: السردية..، ص10، وسعيد يقطين: (نظريات السرد وموضوعها)، ص61 ـ63، ونظرية السرد، ص97.

(2) يُنظر: تودوروف، الشعرية، ص 33، 45.

(3) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : جينيت وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، ص..21 وينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص46، ويسند هذا التمييز إلى توماشفسكي .

ومقابلاً للراوي المحايد الذي يصف الأحداث بحياد كما يراها أو كما يستنبطها من أذهان الأبطال، ولا يتدخل ليفسر تلك الأحداث[1].

وسوف نتتبع وجهة نظر أو زاوية هذا الراوي. ووجهة النظر Point of view يراد بها ـ بحسب المعجم الاصطلاحي ـ الموقف الفلسفي للمؤلف، أو نظرته الفكرية والعاطفية. لكنها في الرواية أو القصة يراد بها «ذلك الوجدان الذي ترشح من خلاله أحداث القصص حتى يدركها القارئ، وإما أن يحكيها الراوي بأسلوب ضمير المتكلم.. أو بصفته شخصية من شخصيات الحدث تشترك في الحبكة.. وإما أن يقص الرواية بوصفه رقيباً عليماً بكل شيء، ويحكي أحداث الروايه.. وما يكمن في ضمائر الشخصيات..»[2].

ولكن نقاد السرد تقدموا بمفهوم وجهة النظر، فيرى بريمون أنها تساوي الأوضاع السردية وبحسب تقنيتها يتموضع الروائي، بشكل ما، في وعي إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع، من زاوية معينة. وقد أكد بيرسي لوبوك على «علاقة الراوي بالحكاية التي يحكيها، وهيمنتها على مجموع مشكل الطريقة في الرواية»[3].

وتدرس وجهة النظر اليوم من زاوية المنظور السردي الذي يريد جينيت من خلاله وضع نمذجة للأوضاع السردية، تأخذ بنظر الاعتبار معطيات الصيغة والصوت. وتقوم على ثلاثة عناصر:

الأول: يطابق ما يسميه النقد الأنجلو ـ سكسوني: المحكي ذا السارد الكلي المعرفة، ويسميه بوبون: الرؤية من الخلف، ويرمز إليه تودوروف بالسارد > من الشخصية. حيث يعرف السارد اكثر مما تعرفه الشخصية..

الثاني: السارد = الشخصية. حيث لا يقول السارد إلا ما تعرفه إحدى الشخصيات، وهو المحكي ذو وجهة النظر حسب لوبوك، أو الرؤية مع بعبارة بوبون.

الثالث السارد < الشخصية. حيث يقول السارد أقل مما تعرفه

---

(1) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 47.

(2) وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص 425.

(3) نظرية السرد، ص 7 و 12.

الشخصية. إنه المحكي الموضوعي أو الرؤيه من الخارج حسب بوبون. أما مقترح جينيت الخاص فهَو اطّراح المضمون البصري الخاص جداً لحقل وجهة النظر، واستبداله بمصطلح التبئير Focalisation هو عنده، تبئير داخلي حيث الشخصية البؤرية لا توصف ولا يشار إليها، وتبئير خارجي يتصرف البطل فيه أمامنا، دون أن يسمح لنا أبداً بمعرفة أفكاره أو مشاعره[1]. بينما يقترح تودوروف في (مفهوم الأدب) أن تكون ثمة ثلاثة مقاييس في التحليل السردي، لكي تصفّى الأخبار بالسؤال عن : الطريقة أي ضمن أي معيار نستطيع اعتبار وصف هذا العالم دقيقاً، وعن الزمن: أي ضمن أي نظام جرت الحوادث. وأخيراً الرؤية: أي ضمن أي مقياس يجب أن نولي اهتماماً للتحريفات التي حملها عاكس القصة[2]. وبذلك تتشكل (المصفاة السردية).

وتوصلنا وجهة النظر إلى وضعية السارد أوضاعه ومظاهر حضوره. وذلك يعني تأمل ظهوره الحدثي والتعبيري (الصياغي). وهنا تبرز خصوصية الخطاب الشعري الذي يقود فيه الشاعر عملية التأليف متعددة المستويات. فيكون بُعده عن الأحداث المروية محدوداً، لأنه من طرف آخر ينظم عملية التوافقات الصياغية، ويديرها على مستوى التركيب والإيقاع والدلالة. . فيحذر من التدخلات في الأحداث، أو إرغام الشخصيات ، أو تقويلها بما يخل ببنائها الفني.

وفي عملية قراءة الشعر السردي ـ كما في بحثنا ـ يجب مراعاة ضمائر السرد، لأنها تساعد «في تعيين موقع الراوي، حيث يكون مهيمناً كبطل أحياناً، ينحاز إليه الكاتب»[3]. والراوي ليس مجرد شاهد دائماً، وإنما هو «ذو رؤية لما يرى أو يروي»[4]، لذا يوجد نمط آخر للرواة يخرج على مفهوم البطل/ الراوي، إلى قصٍّ يصدر عن راويين لهما موقعان متصارعان، وبالصراع بينهما ينمو القص[5].

---

(1) يُنظر: نظرية السرد، ص 59 ـ 60.

(2) يُنظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص 18.

(3) يمنى العيد : الراوي : الموقع والشكل، ص 82 ـ 83.

(4) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي، ص 90.

(5) يُنظر: يمنى العيد، الراوي...، ص 84.

ويقترح النقاد نمطاً ثالثاً يستهدف قتل مفهوم البطل وإسقاط الموقع وهويته، ويتركه للشخصيات وفوضاها، فتبدو البنية مفككة. وهذا ما تعتمده أغلب القصائد السردية، ولكن «وفق تقنيات خاصة بالقول الشعري»[1]. إن الكاتب - أو الشاعر - إذ يختفي خلف الراوي، فإنما ليتحمل النص عبء توصيل وجهة النظر، ما دام النص الحديث ميّالاً إلى عدم المماثلة، أو عدم الربط التطابقي بين الكاتب والشخصية الروائية أو القصصية، «لأن القص ليس بالضرورة قصاً عن الذات»[2].

وبإزاء حضور الراوي المسمّى أو غير المسمّى كشخص يروي الحكاية ويخبر عن أحداثها، سنلتقي بالطرف الأخر وهو المروي له أي الذي يتلقى ما يرسله الراوي، وهو يتوسط بين الراوي والقارىء، ويسهم في تأسيس هيكل السرد، ويساعد في تحديد سمات الراوي، ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي، ويؤشر إلى المقصد الذي ينطوي عليه ذلك الأثر[3].

أما المروي فهو ما ينتظم ليشكل مجموع الأحداث داخل النص، مقترنة بأشخاص وفضاء من الزمان والمكان، ويتخذ المروي مبنى سردياً بما يتضمن من أحداث مروية بارتجاع واستباق وحذف وتأجيل وتوقف وغير ذلك، ومتناً سردياً يجعل على مادة الأحداث الخام في سياقها التاريخي وتسلسلها المنطقي. . وسنأخذ بهذه الثنائية التي أشرنا إليها سابقاً، لنلاحظ صلة المبنى بالمتن، ومقدار التصرف بالمادة القصصية، لا سيما وأن توترات الشعر وأبنيته الخاصة ولغته تتطلب جهداً مضاعفاً في مباينة الأبنية لمتونها. كما سندرس في سمات الراوي، علاقته بمرويّه مخالفةً ومطابقة، لنرى مقدار قرب الشاعر من الحدث أو بعده عنه، وأثر ذلك في الصياغات الشعرية.

أما بناء الشخصية فسنوف نلاحظ فيه تعدد دلالاته، فهو، كما يرى ميشيل زرافا، بطل وشخص في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص، فيكون القارئ بالتدريج صورة تحدد هوية الشخصية عبر

(1) نفسه، ص 86.

(2) يمنى العيد : تقنيات السرد، ص 89.

(3) عبد الله ابراهيم : السردية العربية، ص 12 - 14.

الوظائف التي يؤديها، وما يخبر به الراوي أو الشخصيات ذاتها، وما يمكن أن يستنتجه القارئ عن طريق السلوك والأفعال. .[1] وفي مجال الزمن سنقوم نحن من خلال عملية القراءة بإعادة تكوين النظام الزمني للنص، لأنّ جمل النص لا تخضع لتسلسل زمني صارم، لأسباب تتصل بالعلاقة بين المتن الغائب والمبنى النصي الظاهر من جهة، ولضرورات النظم والتأليف الشعري من جهة أخرى. لكننا سنحاول تأطير الزمن بصيغه المعروفة عربياً (ماضي ـ حاضر ـ مستقبل) وما ينتج عنه من تشكل سردي (سابق أو متزامن أو لاحق). أما الفضاء الجغرافي أو المكان، فسنبحث فيه عن الحيز «الذي تشغله الكتابة ذاتها كفضاء طباعي محدود على الورق»[2]. ونبحث عن الفضاء الدلالي والفضاء كمكان يشير إلى المسرح الروائي، دون أن نحصره جزئياً بموقع الأحداث.

ولا بد في النهاية من الإشارة إلى بعض الاعتبارات التي ستراعى في قراءة القصيدة سردياً. فنبدأ بالعنوان الذي نرى أنه ضوء يمد القارئ بموجّه دلالي قوي، لفهم النص. بل هو نص آخر على تخوم النص، يدخل معه في علاقة جمالية أو صياغية أو دلالية، وهو إجراء ذو أهمية في تحديد النص الأدبي، كالإشارة إلى شخصية أو شخصيات محورية، أو إلى مكان أو أحداث، أو يؤدي دور الرمزالاستعاري المكثف لدلالات النص، أو يشير إلى أساطير موظّفه في بناء النص[3].

ويكشف لنا أحياناً درجة أو زاوية التركيز السردي، من خلال حصر التسمية ودلالة ذلك بنائياً.

وسوف نتنبّه إلى الاستباقات السردية، من خلال العنوان، أو تلخيص الحبكة في مطلع النص بشكل علني وصريح من خلال الإهداف أو التقديم أو الفعل المباشر الذي يعّرف القارئ بالحدث قبل وقوعه. ونقف كذلك عند الإسترجاعات التي ـ وإن كانت تنم عن خلل مقصود في وتائر السرد ـ تبني الحدث بطريقة غير خطيّة، وبشكل مفارقة سردية أو حيلة من حيل السرد،

(1) يُنظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 50 ـ 51.

(2) حميد لحمداني: بنية النص..، ص 55.

(3) يُنظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 236.

لتوصيل الملفوظ السردي والحدث بطرق غير تتابعية أو منطقية جامدة. ومنها، أي من هذه الحيل ومفارقات السرد : الخلاصة أي ضغط الأحداث بجمل سردية موجزة، والحذف الذي يتفرع عنها. ثم الاستراحة أو التوقفات السردية التي يحدثها السارد بسبب لجوئه إلى الوصف، وأنشغاله به عن مواصلة السرد، لكن ذلك يجب أن يتم بطريقة متوازنة لا تخل بإيقاع الرواية، أي توزيع أحداثها بشكل مناسب على مساحة النص، بحيث لا تبدو بعض بقع السرد ذات أهمية اكبر أو تحتل مساحة أوسع مما تستحق. وقد يلجأ الشاعر إلى القطع لتجاوز مراحل من القصة دون إشارة، أو يوازي ذلك بقطع صوتي أو تركيبي.. وذلك كله يتعلق بالسرعة السردية أو التردد ومسافة السرد. ويرد هنا التكرار لرواية ما حدث اكثر من مرة توكيداً أو تعميقاً للدلالة، وكذلك نظام التسلسل والتناوب كنظامين لتحقيق المتتاليات، أي انتظام جمل السرد في دورات يكشف عنها التحليل.

ويتم التوليف بين هذه المتتاليات بالانتقال من وضعية سردية إلى أخرى بالتتابع بدل التداخل، أو بالتناوب : أي جملة من متتالية ثم ثانية من متتالية أخرى وهكذا[1]. كما نقوم بدراسة دلالة التسمية سواء للشخصية أو المكان، وانعكاس ذلك على البناء والتراكيب السردية في النص الشعري. وذلك لكون التسميات من أبرز سمات السرد التي دخلت إلى الشعر بشكل مقصود. وهنا نستذكر أهمية أن يعدّل القارئ موقعه " ويجهد نفسه في مشهد نثري " كشرط لحضور القراءة الشعرية.

فالمهارة التي يتطلبها التأويل الشعري تتضمن أحياناً اهتماماً قوياً بالمعنى النثري. وعلى هذا ـ كما يقول روبرت شولز ـ ينبغي أن يكون في داخل كل قارئ شعر، قارئ نثر. والجهد يقترن دائماً بالاستعداد «للاندفاع وراء المعنى النثري لتوليد معانٍ جديدة»[2].

وعلينا أخيراً أن نتسلم الخاتمة أو النهاية التي هي ليست مجرد إعلان عن ختام للكتابة أو انقضاء لزمن الحدث، بل هي «نوع من البحث عن اليقين

(1) مقترح التوليف بين متتاليات النص مأخوذ عن تودوروف : الشعرية، ص 66 ـ 70.
(2) روبرت شولز : السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، ص 75 و 82.

لإعمال النمو الحكائي للمواد النصية»[1].

وكما يقول أوسبنسكي في (شعرية التأليف) فإن «نهاية المحكي تتسم بالسرعة والتكثيف، وذات علاقة بالحركة الزمنية الواسعة، رغم انها تتمثل في توقف نهائي للزمن»[2].

أخيراً فإن النص الشعري الحديث سيتيح لنا، عبر مظاهر محددة يسميها بحثنا ويفصل فيها، أن نتعرف على طاقة التناص بأنواعه كموجّه قوي لقراءة السرد في الشعر، كما سنعاين الاستهلال وعتبات النص الأخرى ذات الصلة بالمبنى، مناقشين نيات التجنيس كما أرادها الشعراء وهم ينشرون أعمالهم، لنرى الصلة بين النص والنوع الذي ينتمي إليه، ومقدار ما يضيفه إلى شعريته.

وسنحاول، حيثما استطعنا، أن نستعين بالأدلة اللسانية، لكون النص الشعري مادة لغوية لفي الأساس، وإنما ظهر السرد فيها كاستعانة نصية. ولا شك أننا سنقف عند التلفظات السردية كالحوار والاسترجاع المونولوجي والوصف الخارجي. ونهتم خاصة، بإيقاع العمل، المتحصل من توازنات متنه مع مبناه، وسرعة السرد ونسبتها إلى مناطق الوصف، ومعادلة السرد بالشعر في النص، وذلك كله ينبثق في الأساس عن تراجع الرؤية الغنائية لصالح التعينات الدرامية في النص.

وسيكون بالإمكان تحديد موقع الراوي والمروي له، وتمركز موقعهما في بؤرة النص أو مولّده ، ومقدار إشعاعه على الأطراف.

وفي تعيين الشخصيات والحبكات (رئيسية وثانوية) سنعمد إلى رؤية تصنيفها من زوايا أخرى، كانتمائها الواقعي وصلتها المتنية والهامشية بالحياة، ثم التنبه للمستوى الخطي للنص، أي نظام المقاطع والفصول والوقفات وعلامات الترقيم.

وذلك كله مرهون بتجزئة الظاهرة السردية داخل النص الشعري. وهذا ماسوف تتكفل ببيانه فصول البابين التاليين على مستوى التنظير والتطبيق معاً.

---

(1) روبرت شولز : السيمياء والتأويل ، ص 190.

(2) نظرية السرد: ص 93.

الباب الثاني

قصائد السرد الذاتي

الفصل الأول

قصيدة المرايا

يطوّر أدونيس التقنية الشعرية الحديثة المألوفة في (القناع)، ليصل بها إلى تقنية جديدة، يكاد يتفرد بها بين معاصريه، وهي (المرايا) التي سنخصص لها هذا الفصل، بكونها استعانة سردية، ترتبط بوجود شيء يظهر في حيزها، وتعكسه عبر سطوحها المهيأة لحضور الاشياء .

وسوف نستقصي هنا، وجود المرآة باسمها الصريح في شعر أدونيس، أو ماسبق وجودها الاصطلاحي الصريح، كعنوان على قصيدة أو مجموعة قصائد . ونقف عند ورودها مندرجة في رموز أدونيس الشخصية التي تميز بها .

وأول ما نريد بيانه هنا، هو الفرق بين القناع والمرآة، رغم انهما يتصلان بنزعة القص في القصيدة الحديثة، وينبثقان عن رؤية معاصرة للصلة بالتراث الانساني والتاريخ ورموزهما الغنية .

يعرّف المعجم قناع المؤلف أو مايعرف ب (Persona) بأنه من اصل الكلمة اللاتينية ذاتها. وقد كان يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه في اثناء تمثيله للمسرحية. . ثم امتد ليشمل أية شخصية من شخصيات المسرحية. . اما في النقد الادبي فيستعمل لفظ (القناع) للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي. . ويكون في اغلب الاحيان هو المؤلف نفسه. . ويظهر ذلك جلياً في ضمير المتكلم في الرواية أو في القصيدة، حيث لا يشترط أن

يعادل (انا) الراوي (انا) المؤلف الحقيقي[1].

وقريب من ذلك ما يذهب اليه الدارسون والباحثون ونقاد الادب، حيث يرون أن القناع يمثل «شخصية تاريخية - في الغالب - يختبىء وراءها الشاعر، ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها»[2]. ويزيد بعضهم توظيف القناع تعبيراً عن هموم الشاعر الفكرية، وتجربته، أو يعمد إلى خلق شخصية جديدة تتقمص تلك الانشغالات والهموم[3].

ولا يعني ارتباط القناع بالتاريخ، انه يعيد نسج الواقعة التاريخية، بل غالباً مايجر الشاعر تفاصيل الواقعة إلى زمنه، أو يجعل القناع شفافاً حتى ليُرى عبر ثناياه وجه الشاعر نفسه، وعصره، وهمومه. وهذا ابرز عيوب القناع، إذ يكشف عن «رقة القشرة الدرامية التي حاول أن يتخذها لنفسه»[4].

ولكن هذا الضبط العسير لاختفاء وجه الشاعر خلف القناع، ممكن إذا احكم الشاعر التلفظات والضمائر في القصيدة، وابتعد وجوده كراوٍ أو سارد إلى مسافة كافية، ثم اذا استطاع أن يوازن بين مهمته راوياً وقناعاً، وان يحافظ على مايدعوه صلاح فضل «ازدواج المرسِل في الرسالة الشعرية»[5]. في تقنية القناع خاصة.

ويمكن أن نضيف عيوباً اخرى، إلى جانب ذلك العيب السردي المتمثل بظهور المؤلف من وراء قناعه، ومنها اختيار أقنعة مولفة بشكل انتقائي غريب، حتى يتجاور الصوفي والدنيوي، والثوري والمحافظ، وربما الشيء وضده، في عمل واحد، كما يعاب في استخدامه اقتصاره على ماهو تاريخي، بهدف احكام وجود المسافة اللازمة لغياب وجه الشاعر وحضور قناعه..

من هنا نشأت الحاجة إلى تقنية تتعدى ارتهان القناع بالتاريخي، وتتنوع فيها وسائل - وامكانات - وجود الشاعر قرباً أو بعداً عن زمزه أو موضوعه.

---

(1) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الادب، ص 397.

(2) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص154.

(3) ينظر مانقله عبدالرضا علي في هذا المجال، في كتابه : دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص18.

(4) إحسان عباس : مصدر سابق، ص160.

(5) صلاح فضل : اساليب الشعرية..، ص100.

وهكذا جاءت (المرايا) كمقترح شعري اقترن بأدونيس الذي عرف عنه استخدامه المبكر للرمز والقناع، وهما ممهدان ضروريان للمرايا.

ولعل أدونيس كان سبّاقاً بين شعراء الحداثة إلى اصطناع (القناع) وسيلة تعبيرية، وقد اشارت إلى استخداماته المبكرة في حينها، زوجته الكاتبة خالدة سعيد، وهي تضع كلمة تعريفية على غلاف ديوانه (اغاني مهيار الدمشقي). حيث كتبت عام 1961 معرّفة بأسلوب أدونيس في ذلك الديوان، فعدّته «طريقة جديدة في التعبير الشعري، هي ابداع شخصية جديدة تتقمص خواطره، ومشاكله، ونوازعه، وتجسد حياته وتجربته، هي شخصية مهيار الدمشقي[1]». ثم اشار الشعراء والنقاد إلى أقنعة كثيرة في شعر السياب والبياتي وحاوي وعبدالصبور والمقالح وعفيفي مطر وسواهم من شعراء الحداثة.

وإذا كان أدونيس في قصيدته القناعية الاولى قد ابتكر شخصية أو تخيلها، فإن قصائده اللاحقة زخرت بأقنعة تستند إلى شخصيات حقيقية من التاريخ، في مقدمتها (الصقر أو أيام الصقر) التي مثلت رؤية متقدمة على المستوى الشعري، لما هو تاريخي ورمزي في حقيقته.. ثم ما استكمله في الموضوع نفسه في (تحولات الصقر). وقد أجاد أدونيس من زاوية سردية، احكام القناع، بحيث ظل على مبعدة كافية عن رمزه التاريخي، لكنه قدم لنا مهارة اخرى «في تبديل (وتغييب) التاريخ، وقلب دلالته ليخدم فكرة الشاعر»[2].

فنحن نعلم أن صقر قريش (عبدالرحمن الداخل) قد فر من العباسيين، ليؤسس ملكاً لبني امية في الاندلس. ولكن أدونيس يحذف مايتصل ببطش الامويين أو استبدادهم، مخالفاً مراثيه الكثيرة لضحايا عسف الامويين وظلمهم، وينص على ما يتصل بالمغامرة، والامل، والثورة، وهو الذي تمثل في شخصية صقر قريش.

وهذا مأزق عقائدي وقع فيه أدونيس، لكنه وجد لدى النقاد مبررات فنية واعتقادية، منها القول بأن أدونيس يتحرر من جملة الانساق الايديولوجية،

---

(1) نقلاً عن عبدالرضا علي : مصدر سابق، ص13.

(2) صلاح فضل : مصدر سابق، ص183.

سواء أكانت تاريخية ام معاصرة[1]. أو التنصل عن الهوية المرجعية للرمز التاريخي المتخذ قناعاً بالقول ـ ولو في مناسبة اخرى هي الحديث عن شخصية مهيار ـ «إنه ذو هوية متحركة مسافرة، لأنها البحث الدائم، لأنها هوية تتكامل، تصير. .»[2] ويدخل في هذه الطبيعة المتحركة ـ المسافرة للأقنعة، مايمكن تسميته بالتناقض في الدلالات الأسطورية أو الرمزية لتلك الأقنعة.

ولكن القراءة المدققة لشعر أدونيس، ستحيل هذه الأقنعة بما فيها من استلال بارع، وإخراج ذكي لها من متوالية وقائعيتها وزمنها ودلالتها التاريخية المباشرة، والارتقاء بها إلى الرمز الشخصي المقنّع الذي يغدو مرادفاً لتجربة الشاعر في ايامه اللاحقة.

وفي حالة شاعر كأدونيس، لا نجد غرابة في هذا التماهي أو التوحد مع قناعه الرمزي، فلقد اختار هو نفسه، وفي مرحلة مبكرة من حياته الشعرية، أن يتسمى باسم (أدونيس)، وأن يكون (أدونيس) قناعاً شعرياً يختفي وراءه وجود الشاعر واسمه. . فيغيب وراء حضوره، ويكتفي بأسمه الأسطوري المشحون بالدلالات والمكتنز بالامثولات الرمزية. فأدونيس، كما نقرأ في (مسخ الكائنات) الذي كتبه الشاعر اوفيد (43 ق. م ـ 18م)، هو ذلك الشاب الجميل الذي يقال أن أمه انجبته من جده وهربت وهو جنين في بطنها مخلفة وراءها بلاد العرب حتى ادركت بلاد سبأ حيث مُسخت إلى شجرة مُر، وكبر الجنين في جوف الشجرة، حتى انشق جذعها وظهر الوليد الذي رعته الحوريات، وكبر لتعشقه فينوس وترافقه في الغابات والجبال، محذرة أدونيس من الوحوش، لكنه لم يستمع لتحذيرها، ورمى خنزيراً برياً متوحشاً برمح، فتعقبه الخنزير وعضه بنابه، وتركه ليموت على الرمال، ولم تستطع فينوس أن تنقذه، واكتفت بأن جعلت مشهد موته يعاد ممثلاً كل عام، وأمرت بأن تنبثق زهرة شقائق النعمان من دمه[3].

---

(1) نفسه، ص187.

(2) خالدة سعيد : حركية الابداع، ص122.

(3) اوفيد : مسخُ الكائنات، ترجمة ثروت عكاشة، ص225 ـ 231. واسطورة ادونيس وانبعاثه عبر زهرة الشقائق ؛ تحيلنا الى نرسيسي وتحوله الى زهرة النرجس. وسنعود لهذا الموضوع في مكان اخر من الدراسة.

وهذا الانبعاث من الموت، وتمثيل مشهد قيامة أدونيس وموته، كل عام تشبه الطقس البابلي الذي يعود فيه تموز كل عام من العالم السفلي. ولكننا نريد في هذا المجال الأسطوري أن نوضح تأطير حياة الشاعر كلها بالقناع. فهو قد ارتضى بما حصل لأدونيس، وما يحصل له، لينطبق رمزياً على مجريات حياته، وان يتخذه قناعاً ملازماً له.. وانا اعد ذلك اول استخدام (قناعي) لدى أدونيس.. ويمثل عندي تجسيداً لما في اعماقه من نزوع درامي وأسطوري.

فالقناع يمثل نزوعاً واضحاً نحو الدرامية بجوانبها القصصية والمسرحية أو الحوارية، والسردية بصفة عامة.

وقد لاحظ النقاد تمازج الدرامي والغنائي في اعمال أدونيس وتأليفه الفذ «بين الغنائية والتنظيم المعقد للبناء الفني»[1]... ورصد قدراته على أن يخلق شيئاً جديداً في صلته بالتراث لإحداث علاقات ودلالات وصور تحمل وسمه وذاتيته[2].

وبناء على هذين المحورين المتوفرين في شعره : النزوع الدرامي، والصلة بالتراث (سواء أوافقنا على تشخيص سلبيتها ام لا)، نستطيع القول إن تحوّل أدونيس من القناع إلى المرايا، لم يكن مفاجأة أو طفرة... خاصة إذا اعتبرنا ورود المرآة كرمز شخصي بين رموزه الكثيرة، جزءاً من التمهيد لهذه الانتقالة.

ويمكننا أن نعيد النزوع الدرامي إلى مرحلة أبعد زمنياً في شعر أدونيس، فنعود إلى ما اطلق عليه الدارسون «تجربة القصيدة ـ المسرحية منذ عام 1954 مع قصيدته «الفراغ» التي جاء الجو المسرحي فيها ممثلاً بتوالي اللوحات، ثم في عام 1955 كتب قصيدة «مجنون بين الموتى» فجاءت التجربة المسرحية فيها انضج»[3].

---

(1) يوسف اليوسف : الشعر العربي المعاصر، ص17. وكمال خير بك : حركة الحداثة، ص370.

(2) إحسان عباس مصدر سابق، ص142. ولايخفي احسان عباس رأيه في ان ادونيس «يطيل الوقوف عند الجوانب السلبية في تاريخنا، حتى لتبدو لهجته رفضاً كلياً لا علاقة كبيرة بينه وبين ذلك الصوت الذي يتجه نحو الاعتدال». نفسه، ص 148.

(3) خالدة سعيد : مصدر سابق، ص101. وتعد خالد سعيد ابرز السمات المسرحية والعناصر =

وتتوالى تجارب أدونيس، فيكتب في ظرف نفسي قاهر، ووسط بضعة مجانين نصاً اخر، عنوانه «السديم» وهو مأساة في ثلاثة ادوار، مُهدى من أدونيس «الى مجانين العالم»(1)، وكأنه استكمال لعمله السابق مجنون بين الموتى ثم يكتب في فترات لاحقة، وضمن تجربة ديوانه «المسرح والمرايا» قصيدتين مسرحيتين هما «جنازة امرأة» و«الرأس والنهر»(2) يغلب عليهما التجريد الشعري، ولكنهما تومئان ـ شأن شعره الدرامي كله ـ إلى حنين أدونيس لعناق الغنائي والدرامي، وتوحيدهما في شعره.

ويمكن أن نعد قصائده الطويلة، من علامات نزوعه إلى الاستعانة بالسرد المتجلي في المعمار الفني لقصائده الطويلة، رغم تشظي بعضها في قصائد قصيرة أو فصول معزولة عن بعضها، وذلك ناجم عن رؤية أدونيس الموحدة والمتكاملة إلى العالم مما سيجعل ممكناً في حالته، كتابة ديوان لايضم سوى قصيدة واحدة طويلة، أو أن تتمدد القصائد التي ينتظمها موضوع واحد، لتشكل ديواناً، لاتكاد تجد فواصل بين قصائده.

ويكاد أدونيس، إلى جانب خليل حاوي، أن ينفرد في ميزة القصيدة ـ الديوان، وكذلك في النزوع الدرامي عبر تعدد الاصوات لدى حاوي، ومحاولة مسرحة النص الشعري، أو اعتماد الحوارية بشكل اساسي لدى أدونيس.

وإذا تدرجنا مع أدونيس من تجربة القصيدة ـ المسرحية، والتحول منها إلى قصيدة القناع، كما كرّستها تجاربه في اغاني مهيار الدمشقي،الذي تأطر بشخصية مهيار المتخيلة، وصولاً من ثم، إلى قناع الصقر، وايامه، وتحولاته، في كتاب «التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل»، والتحول من القناع إلى تقنية المرايا في ديوانه (المسرح والمرايا)، فإننا ـ على وفق هذا التدرج ـ

= الدرامية في قصيدة (هذا هو اسمي) فتراها في الخشبة وفي الابعاد والاصوات والحركة بتنوعاتها : متداخلة او متقاطعة او متوازية. ينظر : نفسه، ص102 ـ 103. وقد لاحظت ان خالدة سعيد تؤرخ كتابة ادونيس لقصيدة (مجنون بين الموتى) بالعام 1955م، بينما يثبت ادونيس تاريخاً اخر هو 2/2/1956، في الاعمال الشعرية الكاملة: المجلد الاول، ص188.

(1) ادونيس : الاعمال الشعرية، المجلد الاول، 189 ـ 200.

(2) نفسه: م 2، ص7، وص94.

نلاحظ نزوعه السردي واضحاً، والحركة في قصائده تمتد وتتسع حتى تشمل الايقاعات والابنية ومستويات التركيب، وحتى المستوى الخطي، حيث تزخر قصائده بمزج البحور، أو بناء القصيدة على حواريات بين صوتين أو اكثر، فضلاً عن الانتقالات والفواصل التي يعمد أدونيس إلى تنفيذها في قصائده، لتخرج مميزةً، منفصلة إما بحجم الحرف أو بلونه، أو بكتابتها هامشياً إلىٰ جانب المتن، أو على يساره.

ويؤكد بعض الباحثين وجود حلقة اخرى تسبق الانتقال إلى القناع، هي مرحلة التوحد بالرموز، ويمثلون لها بتجارب السياب في (المسيح بعد الصلب) وغيره ممن عرفوا بالشعراء التموزيين[1] مستفيدين من المونولوج الدرامي الذي يجعلْ ذلك التوحد الرمزي ممكناً.

وبناء على ذلك يكون أدونيس قد مر بمراحل كثيرة قبل اتخاذ (المرايا) وسيلة فنية، يمكننا ايضاحها في المخطط الاتي :

القصيدة ـ المسرحية

↓

التوحد بالرموز عبر المونولوج الدرامي

↓

قصيدة القناع

↓

القصيدة الطويلة

↓

قصيدة المرايا

ولا يمنع هذا التسلسل وجود تداخلات في ازمنة كتابة الانواع السابقة واشكالها المتعددة، ويحدث هذا إما بالعودة إلى نمط سابق، أو العثور على

---

(1) عبدالرضا علي : مصدر سابق، ص19.

شكل متقدم ضمن مرحلة سابقة[1]. وربما جمع أدونيس بين الانماط في شكل واحد، كما سنرى عند تحليلنا بعض نماذج المرايا في شعره.

لكننا بحاجة إلى التذكير بأن مراحل أدونيس الشعرية، يهيمن عليها نمط من الانماط السالفة الذكر، ويتغير بناءً عليها الجو الشعري العام للقصائد المكتوبة في تلك المرحلة.

ويستطيع القارئ دون عسر، أن يؤشر تلك المراحل، متدرجة عبر اصداراته الشعرية، وهي تدلنا على تبدلات السرد في قصائده، لأن موقع الراوي يتغير وفقاً للانماط المذكورة، ويتبعه تغير التلفظات، سواء في استخدام الضمير النحوي، أو صلة الراوي بمرويه، أو في استكمال عناصر السرد الممكنة في النصوص.

إلا أن أية دراسة للإمكانية السردية في قصائد المرايا، يجب أن تبدأ اولاً بتأمل دلالة المرايا من شتى وجوهها : الظاهراتية ـ بحكم وجودها الشيئي ضمن وعينا وشعورنا ـ ، والنفسية ـ لما تحمله من دلالة وجود القرين، ورؤية النفس، والتعرف عليها ضمن حيز المرآة ـ ، والأسطورية ـ حيث تحمل المرآة جذراً رمزياً يربطها برغبة نرسيس في رؤية وجهه منعكساً على صفحة الماء ـ ، والفنية ـ بكونها دالاً شعرياً وادبياً عاماً، يمكن أن يحمل معه تقنيات خاصة، ترتبط بالانعكاس وتشويه الانعكاس معاً، أو التشظية والتناثر.

وأول ما يجب ملاحظته أن وجود المرايا بالنسبة للجسد، يرتب تغير موقع المتلفظ أيضاً، وموقعه كراوٍ أو سارد.

فإذا كان موقع الشاعر في (القناع) يتحدد بالبقاء مختفياً (خلف) قناعه، فإن وجود الشاعر إزاء (المرايا) يحتم وجوده (أمامها). فهو ينظر اليها ويتأملها.. وينبعث من فعل (النظر) تبادل صوري. فالرائي يتوقع (شيئاً) ما في

---

(1) يحصل هذا ـ على سبيل المثال ـ في نص بعنوان (مرآة الحجر)، الاعمال الكاملة، م 1، ص329 ـ 330. وهو من نصوص المرايا التي اندرجت زمنياً في فترة اسبق، إذ ضمها ديوانه (اغاني مهيار الدمشقي) الذي يسيطر عليه اسلوب القناع. ثم وجود قصائد مسرحية في مرحلة قصيدة المرايا. راجع مثلاً : جنازة امرأة، في (المسرح والمرايا) الاعمال الكاملة، م 2، ص7.

المرآة، وتكون المرآة بذلك افق انتظار أو توقعاً بصرياً، فتتعدى مهمتها الحرفية الحقيقية المحددة بكونها «جسماً محدداً ذا طبيعة فيزيائية محددة، يعكس الضوء المتجه اليه من الاجسام الخارجية»[1].

ولكن للمرايا وجوداً شيئياً اكثر عمقاً وتأثيراً مما يحسب المبصرون المتعجلون. فالمرايا هي اول الاشياء التي نراها وترانا، داخلين في حيزها الضوئي المسطح، وخارجين منها.

والمرايا تقتضي وجوداً لشيء ما، يتمرآى فيها. وبذلك تصبح موضوعاً دائماً لذات تمارس فعلها عليه. لكن وظيفة المرآة تتعدى التأثيث ولوازم الوجود الكمالي على الجدران أو فوق المكاتب والزوايا، لأن الحيز الذي تشغله في تفكير الانسان وأفعاله وسلوكه يؤكد مالها من اهمية.

إن المرايا توهمنا بأنها حيادية، تعكس ما ينطبع عليها أو يتراءى أمامها أو يعرض عليها. وفي حقيقة الأمر تكمن وظيفة المرآة في كونها (تُضاعِف)، وعبر فعل المضاعفة هذا، تعطينا «تعزيمة القرين»[2].

ورغم أن المرايا ترينا ما تقتنصه أعماقها، فإنها ـ كما يلاحظ فوكو ـ إلى جانب كونها تضاعف، لاترينا ما لايظهر عبر سطحها، فيظل ثمة فاصل بين مانرى وما نقول. إذ رغم كل ما نقوله عما نراه، لايأوي مانراه قط إلى مانقوله[3]. أي أن وجود المرئي يظل غير محدد أو موصوف بدقة تماماً كما أن قصور المرآة يكمن في كونها ليست بحجم الجسد. وهذا احد اسباب رفضنا لنظرية الانعكاس التي ترى أن (الادب) انعكاس للمجتمع أو لبيئة الكاتب، وما تحمل من تقييد فوتوغرافي لحركة الاديب، وارتهانها بالموضوع المنعكس بحياد وموضوعية، لاميزة للكاتب فيها اسلوباً أو فناً.

إننا لانبحث في المرايا عن واحدية اجسادنا وصورنا، بل نسارع إلى البحث عن تفاصيل منسية أو مطمورة، لكي نؤلف منها صورة (القرين) الذي

---

(1) كمال ابو ديب : جدلية الخفاء والتجلي، ص265.

(2) حاتم الصكر : (نصوص المرايا والوجوه) مجلة افكار ـ عمان ـ عدد آب أيلول 1995، ص85.

(3) القول لميشيل فوكو وهو يحلل لوحة تشكيلية لفيلاسكوز عنوانها (الوصيفات) يظهر فيها الرسام في المرآة مع موضوعه. يُنظر : حاتم الصكر : كتابة الذات، ص17.

يشاركنا خطانا وحياتنا، فشلنا ونجاحنا، ألمنا وفرحنا. وهو ذو وجود سردي لأنه يمثل الجانب الثاني في حوارية شخوصنا، وقد استثمر القصاصون المزايا السردية لوجود قرين المرآة، وطوروه، ليغدو صوتاً داخلياً ثانياً لوجود الراوي أو الشخصية. ومثل ذلك فعل الشعراء، فتخيلوه رقيباً أو مصاحباً يتبع الشاعر ويسير في خطاه..

وترينا الحكايات والاساطير انواعاً متعددة من المرايا، منها :

- مرايا الزمن : حيث كانت سندريلا تهرب من مرآة زمنية، فلو انها تأخرت عن ساعة محددة، لعادت إلى صورتها الاولى فتاة فقيرة..

- ومرايا الأسطورة : حيث يتحول كل مايقع عليه بصر ميدوزا إلى حجر.

وثمة في مرايا الأسطورة وجود نرسيسي (او نرجسي بالمصطلح العربي المتداول). وهو ما سنقف عنده لاحقاً.

لكن ما يدعوه المحلل النفسي الشهير جاك لاكان (1901 - 1981) بمرحلة المرآة يستحق التأمل. فهو يرى أن الطفل يتعرف على صورته في المرآة في سن مبكرة، على انها صورته، ويختبر العلاقة بين حركات الصورة، ومحيطها المنعكس في المرآة. ثم العلاقة بين ذلك، والواقع المزاوج له، أي جسد الطفل، والافراد، والاشياء المحيطة به[(1)].

والمهم عندي في مفهوم لاكان لمرحلة المرآة بأنها تماهٍ، وبأن تمثل الصغير لصورته المرآوية مع عجزه الحركي والغذائي، شبيه بالرحم الرمزي حيث يندفع ضمير الذات إلى شكل اولي، قبل أن يتموضع في جدلية التماهي مع الاخر[(2)].

إن شيئاً من النكوص إلى هذه المرحلة النفسية، يحدث للكائنات المرآوية، سواء أكان واحدهم شاعراً يستجلي صوراً متخيلة في المرآة، ويجهد في تقريبها لقارئه، ام كان قاصاً يبحث عن قرين المرآة اورقيب الكتابة غير المتعين..

---

(1) جاك لاكان : مرحلة المرآة كمشكل لوظيفة ضمير الذات - ترجمة وليد الخشاب، مجلة ألف، العدد الرابع عشر - القاهرة 1994م، ص177.

(2) نفسه: ص178.

وعبر هذا النكوص يتم انجاز النص الادبي، المتفاعل في مستوياته المختلفة، مع عوامل التماهي والتمثل والتعرف البهيج على النفس، واختبار العلاقة ـ عبر المرآة ـ بالنفس والاخر والمحيط .

يضاف إلى تلك العوامل، في حالة الشاعر، إسقاط (الماضي) كزمن، ومعرفة، وتجربة، على وجود المرآة وكيانها الرحمي والرمزي.

ويبرز عنصر السرد في افتراض حوار، لغوي وصوري وإيقاعي ودلالي، بين الشاعر وكائنات المرايا الكامنة فيها : ماضياً ورمزاً وواقعاً واستشرافاً للمستقبل. . فتحكي المرآة عما لايرى بالعين، أو تفصح عما تخبئه سطوحها وما تكتنزه اعماقها. .

ولكن اخطر تلك المرايا الرمزية هي مرآة نرسيس الأسطورية، التي تطبق على رؤية أدونيس المرآوية، وتمزجها بأصلها الأسطوري، أي بالماء، الذي انحنى عليه نرسيس باحثاً عن قرينه.

تقول الأسطورة : إن نارسيوس (وهذا هو اسمه في الاصل اللاتيني) هو ابن إحدى حوريات النهر اللازوردية الشَّعر التي أنجبته من إله النهر، فهو كائن مائي تتبعه الحوريات العاشقات، لكنه لايستجيب لهن، فتحكم عليه الالهة استجابة لدعاء احدى عشيقاته، بأن يقع في شراك حب لايخرج منه فائزاً.

وإذ يحس نرسيس بالعطش، ينحني ليشرب من ماء النبع، فيرى صورته وقد انعكست على صفحة الماء، فسحرته، ووقع في غرام طيفٍ حسبه جسداً، وهو لا يعدو أن يكون ظلاً. . وحاول تقبيل وجهه المنعكس على صفحة النبع، وحاول ضم خياله. . وتورد الأسطورة هاجساً يحاور نارسيوس قائلاً :

أي نارسيوس ! ايها الصبي الساذج، فيم محاولتك الامساك بصورة خادعة ؟ إن ماتبحث عنه ليس له وجود حي، ولو انك استدرت لغاب عنك هذا الذي تهيم به، إن ما تراه ليس غير خيال نشأ عن انعكاس صورتك على الماء. . . » [1].

وإذ يكتشف نرسيس الحقيقة، يدرك وهمه قائلاً : إن هذا الصبي الذي

---

(1) اوفيد: مسخ الكائنات، ص85. واسطورة نرسيس ملخصة عن هذا الكتاب، ص83 ـ 86.

يتراءى لي، ليس غيري ! ان صورة وجهي لا تخدعني. انني احترق بنار حبي لنفسي. ويموت نرسيس حزناً، وتبكيه حوريات الغابة بنواح حزين، وإذ تختفي جثته تظهر مكانها زهرة النرجس التي ستظل ترمز إلى الاعجاب المرضي بالذات.

لقد غدا الماء مرآة، يبحث فيها نرسيس عن ذاته التي حسبها شخصاً آخر. ولذا اقترن ذكر المرايا لدى أدونيس غالباً بالماء أو الظل، كما جاء مقترناً بنرسيس أيضاً في بعض قصائده.

إن المرايا تنطوي على طبيعة أو جوهر من جوانب ذاتها الاصلية، «تحتفظ به مهما أخضعت لتحولات في القصائد»[1]، وهو جوهر منتم إلى (نرجسيتها). لذا لن يمكننا بحال، قراءة (مرايا) أدونيس، دون توجيه أسطوري من (نرجسيتها)، والطبيعة المرجعية ذات البعد الميثولوجي والارتباط بالماء كمكان مرآتي [2].

---

(1) كمال ابو ديب : سابق، ص274.

(2) لاتعني دراستنا للمرآة نرجسياً لدى ادونيس، تفرده في الربط بين المرآة والنرجس، فثمة شعراء كثيرون قاربوا هذه العلاقة وركزوا عليها، وإن بدرجة اقل ترديداً مما لدى ادونيس، ومنهم درويش الذي يقول في احدى قصائد ديوانه (احد عشر كوكباً) :

.. لم أكن نرجساً، بيد اني ادافع عن صورتي

فــــي الــــمــــرايــــا.

.. تراجع قصيدة : (ذات يوم سأجلس فوق الرصيف)

لكن حسام الخطيب يرى أنه في هذه العبارة لايمارس عملية عشق ذات نرجسية، وانما يفتش عن حقيقته الضائعة وخلاصة المفقودلإ.منطلقاً من ان (الصورة) = الهوية، لذا لا ينصح الخطيب عند التحليل النصي بالاسراف في التركيز على النرجسية لانها منفية، ولان الانا الشعري في معظم نتاج درويش هو الانا الجماعي وليس الفردي المصاب بالتضخم النفسي. يُراجع : حسام الخطيب : تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي، ضمن كتاب الشعر العربي في نهاية القرن، اعداد فخري صالح، ص91 و92.

لكننا نرى ان اسقاط مفصل النرجسية المتحققة عبر المرآة، لايبررها كون الانا جماعياً في شعر درويش ؛ لان سؤال المحلل النصي عن الربط المرآتي - النرجسي يظل قائماً، على مستوى المرجع الاسطوري على الاقل، وحضوره في روعي الشاعر، وإن على سبيل النفي (لم اكن نرجساً) فالاستدراك اللاحق (بيد اني..) يضيف المهمة النرجسية الى عمل الانا من خلال الدفاع عن الصورة الذاتية.(ادافع عن صورتي) وفي مكان محدد (في المرايا)، لانها المكان الذي يتأمل فيه ذاته ويعيد تشكيلها كما يريد.

لقد برز اهتمام أدونيس بالمرايا كرمز من رموز الشخصية، قبل أن يتخذها تقنية سردية يقف امامها ليرصد ما يتراءى في اعماقها. وقد تعقبنا ورودها في شعره، فوجدنا انها تزداد تردداً وتكرراً وذكراً كلما اوغل أدونيس في مغامرة التحديث، وامتد بشعره الزمن. فقد كان القناع الرمزي والأسطوري يغلب على تقنية شعره الاول ؛ مع ذكر للمرايا كوجود خارجي، مسند أو مضاف إلى اشياء مجاورة، فيما استقلت المرايا في قصائد لاحقة زمنياً وتكرست وأكثر الشاعر منها في دواوين لاحقة، يعد (المسرح والمرايا) اهمها كلّها ـ وإذا شئنا اشتقاق دلالة (أسلوبية) تؤكد تشخيصنا السابق .

ـ أي تراجع القناع وتقدم المرايا، كلما ازداد تحديث القصيدة الأدونيسية، فنحن بحاجة إلى استعراض ورودها في شعره، وقد جردنا ـ على هذا الاساس ـ استخدام أدونيس للمرايا، منذ ورودها كأسماء مسندة، وسنعقد هذه المقارنة بين (القناع) و(المرايا) لجلاء وجهة نظرنا، كما يلخصها الجدول التالي :

العناصر	قصيدة القناع	قصيدة المرايا
المساحة	مطولة	مكثفة
موقع الشاعر	وراء	امام
موقع الراوي	مشارك/ داخلي	مراقب/ خارجي
الزمن	الماضي	الحاضر
ضمير التلفظ	المتكلم	المخاطب/ الغائب (مختلط أحياناً)
الرؤية	غنائية درامية	سردية درامية
البنية	وصفية ـ سردية	سردية ـ درامية
المرجع	تاريخي	اسطوري ـ يومي
الاستدعاء	شخصيات	شخصيات ومدن (أمكنة) واشياء ومجردات

ونتلقى أول إشارة للمرآة في شعر أدونيس في قصيدة (بيت الحب)

المكتوبة عام 1954 حيث يقول[1] :

أحبك حتى كأن القلوب مرايا لقلبي وحتى كأن الحياة ابتكار لحبي

واضح هنا أن الرؤية تقوم على المرايا المتعددة المنبثقة من قلب الشاعر. فهو يتضاعف أو يتكرر في القلوب (الاخرى)، وتغدو الحياة احدى ابتكارات حبه، أو صورة منعكسة عن وجده.

وكانت هذه الرؤية المرآتية واضحة النرجسية، حتى دون تسمية المرجع الأسطوري. إلاّ أن أدونيس اغفلها ولم يتابعها بسبب هيمنة الرؤية الفينيقية على شعره، وهي رؤية تعاضد وتقوي الرؤية الأدونيسية أو التموزية، ففيها كلها انبعاث لصورة الميت الفادي واستمرار لوجوده كلما صار رماداً أو جسداً ميتاً.

وإذا كان أدونيس يعود زهرة من زهور شقائق النعمان كما تقول الأسطورة، فإن طائر الفينيق ينبعث كاملاً وحقيقياً من رماده. أي انه لايعود مثل أدونيس عودة رمزية.

يلاحظ جبرا ابراهيم جبرا ان «اللحظة النرجسية هي لحظة لازمنية. لحظة الممثل على المسرح وقد انفلت من قيد التسلسل»[2].

ولعل هذه (اللحظة) غير المقيدة بزمن، هي التي سيصل اليها وعي أدونيس الشعري، إذ ينعطف نحو النرجسية أو المرآتية، وتتراجع بسبب ذلك رؤاه التموزية ـ الأدونيسية، والفينيقية (نسبة إلى طائر الفينيق) الأسطوري، وهي أسطورة قائمة على أساس فكرة التضحية (الاحتراق) والخصب (البعث)[3] وما يحايثها من رموز أسطورية فادية، مثل بروميثيوس وسيزيف وفاوست، وأقنعة تراثية في مقدمتها (مهيار) الذي توحد معه الشاعر حتى كاد يكون اسمه في هذه المأساة البطولية النرجسية[4] كما يصفها جبرا ابراهيم جبرا، أي تجربة الشاعر بعد ان توحد عبر مهيار مع شخصيات اخرى، ورد

---

(1) ادونيس : قصائد اولى، ضمن الاعمال الشعرية الكاملة، م1، ص48.

(2) جبرا ابراهيم جبرا : النار والجوهر، ص85.

(3) علي الشرع : بنية القصيدة القصيرة عند ادونيس، ص64.

(4) جبرا ابراهيم جبرا : النار والجوهر، ص90.

الاعتراض على مزجها رغم تباعدها [1] وأرى أن (النرجسية) هي الخط الدقيق الذي ينتظم وجود الرموز الأسطورية والتاريخية، على مستوى الرؤية، اما على مستوى التمثيل الرمزي الفني داخل النص، فإن أدونيس يجد اسماء كثيرة تعبر عن رؤيته النرجسية تلك، وازمته الذاتية في اكتشاف نفسه والتعرف عليها ومؤاخاتها.

لكن أدونيس سوف يصل لاحقاً إلى تسمية مرجعيته النرجسية، بعد أن مهّد لها كثيراً برمز الماء والمرايا، والبحث عن النفس في تجارب سابقة. فها هو مثلاً في (الرأس والنهر) من (المسرح والمرايا) يقول [2] :

وجه مهيار في الماء يسطع كالجوهرة
لـم يـعـد غـيـر صـوت
والحقول المزامير، والنهر الحنجرة

إذن، اصبح (وجه) مهيار ساطعاً (في الماء)، وإذ تحلّل غارقاً ميتاً، راح ينبعث اشلاء واجزاء وشظايا وكِسَراً، فعاد (صوتاً) تردده الحقول (المزامير)، ويغنيه النهر (الحنجرة).

لقد اتحد وجه مهيار بالاشياء، وعاود الحياة، من خلالها، صوتاً يُغنى، تؤديه الطبيعة التي لاتفنى، بعد ان امتزج بالماء، فكأن أدونيس بذلك المزج الرمزي المتنافر، يؤكد مرآتية رؤيته، وموقفه، وابنية قصائده.

إن أدونيس هو ذاته ـ صانع هذه المرايا ـ وهو المرايا كلها، «فهو يرى

---

(1) يصرح جبرا بأن ثقافة ادونيس مقحمة على رؤاه. ويتساءل عن الصلة بين الرموز المقنعة التي توحد بها. (ص89 ـ النار والجوهر) وبعد ان يشير الى ذلك يقرر ان «الجمع بين هؤلاء الابطال ـ الرموز في كيان واحد» يعني التهرب «من المعنى الحقيقي لكل منهم» ممايؤدي بالشخصية المركبة منهم لان تغدو «شخصية مفتعلة لايمكنها ان تتسم بمعنى متماسك» ـ نفسه: ص90.
اما خالدة سعيد فبعد ان تشير الى ذلك المزج المقصود في «نسيج شخصية مهيار» تتساءل : إن كان ذلك يدل على ان مهيار كائن متناقض او بلا هوية ؟ ثم تجيب بأن مواقف هذه الاساطير او الشخوص «تمثل وجوهاً واوضاعاً متعددة للانسان الواحد الباحث الواقف امام الاسرار». حركية الابداع، ص122.

(2) ادونيس : المسرح والمرايا، ضمن الاعمال الشعرية الكاملة، م2، ص112.

صورته الكونية فيها، ويصوغها في رؤياه الشعرية من جديد»[1]، ولا يمكن استثمار (المرايا) فنياً وسردياً ورمزياً إلا بهذا التدرج في مقاربتها، من الاضافة المجردة مثل (مرآة الحجر) في (اغاني مهيار) إلى الوصف (كأن القلوب مرايا) وصولاً إلى التماهي بين الشاعر والمرآة : (صرت انا المرآة) والجمع النرجسي بين الماء والمرايا (اوقظ الماء والمرايا) قبل الاعلان عن تقنية المرآة الخالصة.

وإذا عدنا إلى هذه الاشارات المرآتية لوجدنا قصيدة (مرآة الحجر) تستفيد من رمز (ميدوزا) الأسطوري، وتحويلها كل ماتقع عليه عيناها إلى حجر. فكأن أدونيس يصنع مرآة ميدوزية، وينتظر أن يتحرر وجهه الحجري بمجيء رفيقه الذي يدعوه (نبي السفر).

إن تحجر الوجه ونسبة المرآة إلى الحجر، هي من الصياغات الكثيرة لدى أدونيس للتعبير عن اليأس والاحباط، فهو يسمى الوطن (وطن الاحلام والمرايا) مضيفاً الوطن إلى الاحلام بسعتها ومستقبليتها، والى المرايا بصفائها وسطوعها.

اما التماهي بين الشاعر والمرآة فنجده في قصيدة (شجرة الشرق) من (كتاب التحولات) [2]، حيث يقول في مطلعها :

صرتُ أنا المرآة

عكستُ كل شيء

غيّرتُ في نارك طقس الماء والنبات

ويمزج المرآة بالماء، في عودة غير مسماة إلى النرجسية وجذرها الأسطوري، فيقول :

صرتُ أنا والماء عاشقين

أولدُ باسم الماء

يولدُ فيّ الماء

صرتُ أنا والماء توأمين

---

(1) محمد جمال باروت : الشعر يكتب اسمه، ص78.

(2) الاعمال الشعرية : م1، ص329 ـ 330.

(3) الأعمال الشعرية : م1، ص439.

فالتوحد إذن يتم بين الشاعر والمرآة وصولاً إلى الماء. وهذا احد المؤشرات إلى انعطافة أدونيس الصوفية اللاحقة. فالتوحد أو الاتحاد والفناء، واضحة في اضفاء الذات اسماً أو وصفاً للموجود الخارجي، وتبادل الانا مع الموجود مزاياه ومزاياها، كولادة الشاعر بآسم الماء وولادة الماء فيه..

وقد جمع أدونيس بين الماء والمرايا في ختام قصيدة اخرى، هي (شجرة النهار والليل) من الديوان نفسه، إذ قال :[1]

أوقظُ الماءَ والمرايا، وأجلو

مثلها صفحةَ الرؤى، وأنامُ.

وفي قصيدة (قلت لكم) يقول :[2]

قلتُ لكم اصغيتُ للبحار

تقرأ لي اشعارها، أصغيتْ

للجرس النائم في المحار

.... لأنني أبحرُ في عيني

قلت لكم : رأيت كل شيءٍ

وذلك تأكيد على تشكّل الوعي المرآتي في شعر أدونيس، وربطه بمرآة محددة هي مرآة الماء التي تحيلنا على المستوى الأسطوري إلى نرسيس.

وإذ تتلازم المرآة المائية مع الرؤيا الكاشفة، والاتِحاد بالموجود، والمعرفة واكتشاف الذات، فإن المرآة تتلون بدورها، ففي الرثاء مثلاً نجد أن (الغبار يغطي المرايا) كما نقرأ في قصيدة (مرثية)[3]. وتغدو (نيويورك) التي يصفها الشاعر بأنها شبح (ميدوزي)، مرآة لاتعكس واشنطن، التي هي بدورها

(1) نفسه: ص437.

(2) نفسه: ص309.

(3) الأعمال الشعرية: م1، ص430.

(مرآة تعكس وجهين: نيكسون وبكاء العالم)[1].

وقد تعاني مراياه التكسر أو الانكسار، ولذلك دلالته ايضاء على المستوى الشعوري، فهو تعبير عن الضيق بالنفس أو التمرد والخذلان احياناً. كما في المقطع التالي من قصيدة (مفرد بصيغة الجمع)[2] :

أمام المرآة ـ الماء انعكس

جسد اخر يتراءى

النرجس كنيسة الموت

والموت قداس بلاصوت

من الزرقة إلى البياض ينتقل الموج

من النورس إلى الطمي تهجم الشواطئ

تاج الماء ينكسر

والزبد يسترد أسلحته

حيث يؤاخي في هذا المقطع بين المرآة والماء بالفاصلة الصغيرة التي تدل على التركيب والمزج (المرآة ـ الماء)، ويؤكد انعكاس جسد اخر امامه كما كان يتراءى لنرسيس، ثم يصرح في البيت الثالث بأسم (نرجس) ويتحدث عن (تاج الماء) الذي ينكسر إزاء الزبد.

وفي موضع اخر [3] يؤكد (الانكسار) عبر مرآة نرسيس نفسها، حين لا يلقى جواباً لاسئلته :

يسأل لا جواب، فليكسر مرآة نرسيس

مرآة نرسيس ظل كيف يكسر الظل ؟

ونلاحظ على المستوى السردي، تنوع ضمير الراوي بين (الأنا)

---

(1) قصيدة (قبر من اجل نيويورك)، نفسه: م2، ص290 و 302.

(2) نفسه: م2، ص674.

(3) نفسه: ص710. وقد اشرت الى ايقاع هذا المقطع من (مفرد بصيغة الجمع) في كتابي: ما لا تؤديه الصفة، ص42 ـ 44.

العائدة إلى الشاعر، والغائب الذي يحيل اليه كذلك، لأن المتحدث عنه غير مسمى. ولاحقاً سوف يكرس أدونيس الطبيعة النرجسية - المائية للمرآة، وعودة الضمير على مستوى السرد إلى الشاعر نفسه. وهذا واضح في ديوانه (ابجدية ثانية) حيث نقرأ[1]:

من اجل أن أخلق مرآة تجدر أن تنتسب إلي، وان اتمرأى فيها

من اجل أن ابتكر فراغاً يتسع لاهوالي

ربما فكرت أن ألبس معطفاً بنصف ذراع

وان أمشي بقدم نصف حافية

ونقرأ في الديوان نفسه [2]:

شكراً للصحراء

مرآة اقرأ فيها وجهي، اقرأ فيها

وهمَ خطايَ ووهمَ الماء

ففي هذين المقطعين تأكيد على دلالة المرآة ورمزيتها الشعرية، فهي من آليات الجنون والانسلاخ عن الواقع في المقطع المختار الاول، وهي مقرونة بقراءة (الوجه) والبحث عن الهوية والطريق، ومقرونة بالماء في المقطع الثاني. والتعبير عن هذا الحس المرآتي يتم سردياً بضمير السارد المشارك، وبأنا الشاعر المتماهي مع ملفوظه، تجسيداً لتماهي الوجه مع الماء عبر المرآة. ولعل ذلك هو الذي اوحى للنقاد بأعتبار مرايا أدونيس «ليست إلا الصورة الاخرى له وقد تضخم بالكون»[3]. وأحسب أن هذا الحكم يغفل المرجع الأسطوري لمراياه من جهة، والميزة السردية لتشكلها.

أما (قتل المرايا) فيفسرها بعض النقاد بانها اعدام وحرق للكل الثقافي الذي تعادله المرايا، فهو يرسم المرايا التاريخية من جديد ثم يقتلها[4] فكأنه

---

(1) ادونيس : ابجدية ثانية، ص101 قصيدة (شهوة تتقدم في خرائط المادة).

(2) نفسه: ص188، قصيدة (القصيدة غير المكتملة).

(3) محمد جمال باروت : الشعر يكتب اسمه، ص78.

(4) نفسه: ص79 و 81.

بذلك يبحث عن صورة المستقبل أو «يرمز إلى ابعاد فكرية جديدة»[1].

لكن باحثاً مثل كمال ابو ديب استطاع، وهو يحلل قصيدة أدونيس «كيمياء النرجس ـ حلم» يرى أن قول أدونيس :

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

يجسد مايسميه (هاجس النزوع) وهو بنية تظهر التوتر القلق بين زمنين «الآن والاتي. أي لحظة ثنائية ضدية أساسية في الثقافة الانسانية. . . فتقوم المرايا بفعل المصالحة بين نقيضين هما عالم الضوء وعالم العتمة»[2]. معتبراً أن ضدية النهار والليل تقابلها ضدية الجسد والمرايا في قول أدونيس:

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

مكتشفاً السمة الأسطورية في قتل المرايا ثم ابتكارها في اخر القصيدة :

وقتلتُ المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس. ابتكرت المرايا

هاجساً يحضن الشموس وابعادها الكوكبية

إذ الأنا تقتل المرايا. . . والقتل يهجس ـ برأي ابوديب ـ بأبعاد أسطورية تربط بين القتل والفداء واعادة الخلق[3]. ويشجع على ذلك فعل المزج مثل الابتكار التالي لقتل المرايا.

وقد اعترض اكثر من باحث على افتراض الضدية في تحليل ابو ديب [4]

---

(1) يوسف اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص189. ويرى اليوسف ان المرايا من الكلمات الكثيرة مثل (الكيمياء والرفض) التي يرمز بها ادونيس الى تلك الابعاد. لكن ذلك يغفل الطبيعة الجوهرية للمرآة، فضلاً عن اسطوريتها وسرديتها.

(2) كمال ابو ديب : جدلية الخفاء والتجلي، ص263 و 265. وقد ناقشت تحليله للقصيدة في رسالتي للماجستير : تحليل النص الشعري الحديث ـ غير مطبوعة ـ ص52.

(3) نفسه: 271.

(4) علي الشرع ـ مثلاً ـ في بنية القصيدة القصيرة...، ص82. وحاتم الصكر في تحليل النص الشعري الحديث، ص54.

فيما توصل جبرا ابراهيم جبرا إلى «ان المرايا هي النرجسية نفسها ـ في القصيدة، وان النرجس هنا زهرة وأسطورة، تجربة حسية خارجية وتجربة ـ نفسية داخلية»[1].

إن ثمة مرايا لأعماق الشاعر لايمكن إخضاعها للتقابل الثنائي أو التفسير الرمزي العابر، وهي ـ كما تسميها خالدة سعيد ـ مرايا الاعماق حيث تتقاطع الرؤى جميعاً[2]. وعند هذه اللحظة من استقصائنا لوجود المرايا في فكر أدونيس الشعري وتشكلاتها الفنية، نستطيع الانتقال إلى المرحلة التالية التي انتقلت فيها المرايا، من مجرد كونها رمزاً دلالياً كالجرح مثلاً أو الحجر[3]، وان كانت ذات حيز شخصي، إلى كونها ذات وجود سردي مستقل، لها تقنيتها الخاصة المطوّرة.

وأول ما سنلاحظه في مرحلة المرايا لدى أدونيس، انقطاعه تماماً إلى السرد، حيث تنطلق المرآة من بؤرة محددة، تنتشر على مدار القصيدة التي تتميز بالقصر غالباً، ولعل في هذا مفارقة ما. إذ أن الاستعانة بالسرد في القصيدة الحديثة، يدعو إلى الاسترسال والطول ؛ فيما كانت قصائد المرايا مكثفة؛ وكان أدونيس يقتنص فيها لحظة ظهور الوجه على سطح المرآة أو في عمقها ؛ لينقل له صورة ذات امتداد معرفي وثقافي، إضافة إلى ماتعطيه من ملامح.

إن هذه الكثافة جزء مهم من عناصر قصيدة المرآة، وملمح أول من

---

(1) جبرا ابراهيم جبرا : النار والجوهر، ص84. ويذهب الشرع الى ان للسراويل دلالة جنسية. اما وصفها بالنرجسية فآتٍ من انحصار التشكل في حدود الذات.. وهو عين النرجسية، الاكتفاء بالذات والاستغناء عن الغير. في بنية العقيدة..، ص87.

(2) خالدة سعيد : حركية الابداع، ص 105. وتسميها اعتدال عثمان (مرآة العالم الداخلي) حيث تصبح اعماق الذات فردوساً داخلياً موازياً لجحيم الخارج. إضاءة النص، ص66 و 57.

(3) رمزية الحجر عند ادونيس مستقصاه بدقة في كتاب صلاح فضل (اساليب الشعرية المعاصرة)، ص195. و(الجرح) كرمز شخصي مستقصى في دراسة خالدة سعيد : حركية الابداع، ص125. وفي دراسة كمال ابو ديب : (الواحد المتعدد)، مجلة فصول، ع 2/96م، ص43. ويتنبه جبرا الى تكرار (المرايا) وما يتصل بها من صور، في شعر ادونيس عامة، في كتابه : النار والجوهر، هامش ص81 و 82.

ملامحها الفنية ـ الاسلوبية. فالتكثيف يجعل مداخل القصائد وخواتمها، فضلاً عما تعرضه في وسطها، تتسم بالمباشرة، والتقاط ماهو متعين ومتحين بهيئة وملامح أو (صورة) منعكسة على سطح ـ أو في عمق ـ المرآة.

وتتميز اساساً، أي في نقطة تشكلها وانبثاقها، بوجود السارد وراءها، مخلياً المكان للمتمرئي بها أو الشخصية، ليكون امامها، كي تنعكس ابعاده ـ المتخيلة ـ على سطحها أو في عمقها، ووجود السارد أو الراوي ضروري في المرآة، لأنه يدير القص ويوجهه، وينقل ماتصمت عنه الشخصية المتمرئية ؛ أو المستدعاة أمام المرآة.

وحتى إذا وجدنا بعض قصائد المرايا، وقد تحدثت فيها الشخصيات ذاتها لا السارد، فإنها تقول ما تريده ذات السارد لاذواتها هي، كما سنرى لاحقاً.

لعل إحسان عباس هو أول الدارسين الذين انتبهوا إلى تقنية المرايا لدى أدونيس، كواحدة من أربع وسائل يتعامل بها الشاعر الحديث مع التراث من زوايا مختلفة، هي:

1 ـ التراث الشعبي .

2 ـ الأقنعة.

3 ـ المرايا .

4 ـ التراث الأسطوري[1].

وأشار إحسان إلى أن المرايا، كأسلوب نظر إلى الماضي، تكاد تكون مقصورة على أدونيس ؛ ورأى ـ من الوجهة النظرية ـ أن المرايا تتسم بمزايا معينة سألخصها بعباراتي كما يلي :

المرايا اشد واقعية من القناع، وأشد حيادية ـ وإن أشار إلى أنها يمكن أن تكون بعيدة عن الموضوعية ـ ، وانها اوسع مجالاً من حيث الزمن، حيث لاتقتصر ـ كالأقنعة ـ على الزمن الماضي، وانها تعكس الاشياء مثلما تعكس الشخصيات، وانها متنوعة ـ لدى أدونيس تحديداً ـ ويضيف في مكان اخر من

---

(1) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص149 ـ 150.

دراسته ميزة الانتقائية نافياً عن المرايا ميزة الشمولية ؛ كما يعود ليشكك في إمكان حياديتها، فهي لايمكن أن تكون غير متحيزة [1].

وإذا كان لإحسان عباس فضل الاشارة والتنبيه إلى فرادة المرايا لدى أدونيس كأسلوب شعري، فإن مزاياها الشردية قد غابت عنه ؛ لذا لم يشر إلى طابع (الكثافة) فيها ؛ أو موقع الراوي، وهيئة الشخصية المتمرئية. وواضح أن السياق الذي تحدث فيه بإيجاز عن المرايا، يصلح أن يكون عذراً له. فهو مشغول بتقصي تعامل الشاعر العربي الحديث مع التراث، وموقفه منه، لذا بدا واضحاً انشغاله المضموني بالمرايا ؛ حين أراد أن يصنفها بحكم كونها متنوعة، ثم وقوفه تحديداً عند صنف واحد هو مرايا الشخصيات التاريخية والتاريخ ضمن المرايا الزمانية، فيما يعد عشرة أنواع أو أصناف، هي [2] :

1 ـ مرايا الشخصيات التاريخية. (زيد بن علي. .).

2 ـ مرايا شخصيات غير محددة بزمان أو مكان. (الطاغية. . .).

3 ـ مرايا شخصيات رمزية. (عائشة).

4 ـ مرايا شخصيات معاصرة. (خالدة).

5 ـ مرايا المجسدات. (رأس الحسين. .)

6 ـ مرايا زمانية. (الحاضر. .).

7 ـ مرايا مكانية . (مسجد الحسين. .)

8 ـ مرايا الاشياء. (الكرسي. . .)

9 ـ مرايا مجردات. (السؤال. . .)

10 ـ مرايا أسطورية. (اورفيوس)

ولكننا اذا راجعنا (قصائد المرايا) لدى أدونيس، وهي موجودة تحديداً في ديوانه (المسرح والمرايا) وجدنا أن عددها خمس وثلاثون مرآة مسماة أو

(1) هذه المزايا المجملة ملخصة من الصفحات الاربع التي خصصها إحسان عباس للمرايا. يُراجع المصدر السابق نفسه، ص160 و162.

(2) إحسان عباس: سابق، ص161.

مصرّحاً بأنها مرايا. ويمكننا أن نضيف قصيدته (مرآة الحجر) التي مر ذكرها، فتصبح المرايا بذلك ستاً وثلاثين مرآة.

ويسعفنا سياق (المسرح والمرايا) كعمل شعري واحد، في تلمس الحس الدرامي، والنزوع السردي لدى أدونيس، وليس من خلال القناع فحسب، بل في الحواريات التي تتصدر الديوان، مثل (جنازة امرأة) وكذلك من خلال زاوية النظر كلها، والحواريات الخالصة دون شخوص مثل (امرأة ورجل).

فالمسرح يهيء القارئ، ويوجهه، لتسلم مجسدات متعينة في هيئة حواريات أو مشاهد ممثلة، باعتبار المسرح وسيلة مكانية لعرض المواقف وتمثيلها بزمنها الراهن أمام المشاهد. تماماً كما تمثل المرايا لحظة راهنة يتم اصطيادها أو اقتناصها لتنعكس فيها صورة ما.

لذا قرن أدونيس مراياه بالمسرح، فكأن كلاً منهما يعكس ويتمثل؛ ثم يستكمل (الماء) مثلث الرؤية النرجسية لنجد :

الممثل ← المرآة ← الماء

وهذا يفسر سيطرة (الماء) وتنويعاته وصوره في الديوان كله. فيما أرى أن الرؤية المرآتية فنياً (النرجسية أسطوريا) كانت هي المهيمنة، حتى في القصائد التي لم يصرح أدونيس في عناوينها بأنها مرايا.

ومن اشد ادلة هذا الاستنتاج عندي، قصيدته (وجه امرأة) [1]، ففيها رؤية نرجسية، ومسرح مائي، وتماهٍ في الوجوه التي تنعكس في الموج، وحلول يعلنه الراوي في البيت الاول :

سكنتُ وجه امرأة

تسكن في موجة

يقذفها المد إلى شاطئ

ضيع في اصدافه مرفاه.

سكنتُ وجهَ امرأةٍ

---

(1) أدونيس : الاعمال الشعرية، م2، ص32.

تُميتني، تحب أن تكونْ
في دميَ المبحرِ حتى آخر الجنونْ
منارةً مطفأةً.

إن هذه السكنى في وجه المرأة، وتلبسها، ثم الحلول في الموج، من خلالها ؛ تستكمل طقس الموت والفداء والانبعاث في قول الشاعر (تميتني) ثم إعلانه عن حبها لتكون منارة مطفأة في دمه...

ولكن مرآتية الرؤية لدى أدونيس، وإن تكن ذاتية، يستلزمها التعرف والاستكشاف والحرص الذاتي الخالص، تحاول أن تعمم نفسها على الموجودات، فالناس (مرايا تمشي) كما يقول أدونيس في (هذا هو اسمي) (1) ويقول :

وجهي موجٌ
ووجه العالم : المرايا

كما وجدناه يجعل الطريق مرآة والوجوه مرايا، في محاولة إسقاط رؤيته المرآتية وتعميمها، كما قلنا.

ولكنني أميل ـ وفق هذه الهيمنة للرؤية المرآتية ـ إلى تقسيم مرحلة المرايا في شعر أدونيس إلى قسمين :

1 ـ مرايا مسماة ـ صريحَة ـ هي التي احصيناها في ماسبق بست وثلاثين مرآة.

2 ـ مرايا غير مسماة : يتم فيها استثمار تقنية المرآة وتجاوز الأقنعة فنياً، ولكن دون إعلان صريح في العنوان عن نوع القصيدة أو انتمائها للمرايا.

والنوع الاخير دأب أدونيس على كتابته في مراحل متفرقة، لكنه اعتمده في جزء من ديوانه (المطابقات والاوائل) (2) وهو الخاص بالمطابقات، حيث يضم قصائد قصيرة يعلوها عنوان بإسم علم أو مدينة أو شيء أو فكرة مثل (الكتابة) (بحث) (الشعراء) (الاسم) (التجربة) (الشاعر) (الجنون) (قيس) (حي

---

(1) نفسه : ص174.

(2) أدونيس : الأعمال الشعرية، ص313. والمطابقات خاصة، من ص423 ـ 449.

الميدان) (جلقامش) (النفري) (قاسيون) (أدونيس) (ابو تمام) (بودلير)....

وسنجد في (المسرح والمرايا) نماذج من المرايا غير المسماه، وكذا في (ابجدية ثانية) بل نجدها في (اغاني مهيار..) ايضاً [1].

في هذه النماذج، يبتعد أدونيس أو يقترب، من الشخصية أو الشيء أو المكان، ثم يرسم له صورة منعكسة من المتخيل والذاكرة، ومن الوعي والتصور.

ففي قصيدته القصيرة (اورفيوس) نتلمس الرؤية المرآتية واضحة ؛ وبعيدة عن تقنية القناع. فالشاعر ـ الراوي ـ أو السارد بعيد عن شخصية اورفيوس، التي لم تدخل حيز الحاضر. والمتكلم هو اورفيوس نفسه، بعد أن مضى أوانه، وصار حجراً[2]:

عاشق اتدحرج في عتمات الجحيم
حجراً، غير اني اضيءُ
إن لي موعداً مع الكاهنات
في سرير الإله القديم
كلماتي رياحٌ تهز الحياة
وغنائي شرار.
إنني لغةٌ لإله يجيءُ
إنني ساحرُ الغبار.

سردياً، تقوم هذه القصيدة على استثمار الطاقة القصصية في حياة هذا المغني الأسطوري. والمحذوف هنا أو الغائب يستكمل الملفوظ أو الحاضر حول هذا المغني الذي صار غناؤه شراراً، وكلماته رياحاً تهز الحياة. كما أن الراوي هو المغني نفسه. فكأن الشاعر المبتعد عن شخصيته لاينحاز أو

---

(1) من امثلة المرايا غير المسماه في (المسرح والمرايا) : (الشاعران) (دمشق) (بيروت) (امرأة ورجل)...، ومن امثلتها في (ابجدية ثانية) : (المتنبي) ص114، وفي (اغاني مهيار) : (اورفيوس).

(2) ادونيس : الاعمال الشعرية، م1، ص298.

يتدخل. وهذا، من جانب يبعد القصيدة عن القناع، فيما يؤكد حيادية أو موضوعية المرآة المرفوعة في وجه اورفيوس، ولكن هذا الحياد ظاهري واولي. فالمرآة لاتعكس إلا وجه اورفيوس من (زاوية نظر) منحازة له، ولغنائه السرمدي .

لقد حفظت المسافة بين الشاعر واورفيوس، إمكان تجسيد صورة مرآتية له، رغم أن الشاعر لم يسمها صراحة أو يصفها بذلك. لكنه حين دخل في مرحلة المرايا، وسمى القصائد بها، امكنه التحرك فنياً بسعة وحرية.

وسيكون من الطريف أن نقارن القصيدة السابقة، بإحدى قصائد المرايا التي تحمل عنوان (مرآة لأورفيوس) [1].

في المرآة يبدو (اورفيوس) بقيثاره الأسطوري الساحر، الموصوف هنا بالحزن، والمضاف إلى الخيبة والعجز، لكنه ـ بفعل الرؤية النرجسية لأدونيس ـ سيعود إلى الماء، لتردد الزهرات غناءه، ويكون الماء صوته، ويغدو (ظلاً) يطوف دون مدار. . . . وهذا ترسيخ للنرجسية الأسطورية، حيث صار نرسيس زهرة تنحني على الماء، بعد أن تناسخت مع جثة نرسيس الميت الذي يطوف خارج مداره بلا نهاية. .

قيثارك الحزين، اورفيوس
يعجز أن يغير الخميرة
يجهل أن يصنع للحبيبة الاسيرةْ
في قفص الموتى سرير حب يحن أو زندين أو ضفيرةْ
يموتُ من يموتُ اورفيوس
والزمنُ الراكضُ في عينيك
يكبو، وفي يديك
ينكسر القيثار
ألمحكَ الآنَ على الضفاف

---

(1) أدونيس: الأعمال الشعرية، م2، ص194.

رأساً، وكل زهرة غناء

والماءُ مثل صوت،

أسمعكَ الانَ أراكَ ظلاً

يفر من مداره،

ويبدأُ الطوافُ. . .

إن الراوي هنا خارجي، عليم بما يحصل لاورفيوس، وليقترب منه فقد استخدم الضمير الثاني من ضمائر السرد، أي ضمير المخاطب، ورفع في وجهه مرآة يُريه فيها مالايراه اورفيوس نفسه.

وإذا شئنا المقارنه بين المرآة غير المسماه والمرآة المسماه، لوجدنا أن الاخيرة ذات سعة وامتداد في الزمن، فهي تتبع اورفيوس في لاحق أيامه، فيما توقفت الاولى عند اورفيوس كرمز أسطوري من حيز الماضي ومن زمنه.

ولربما كان ابتعاد الشاعر سارداً في النوع الاول، يوحي بقرب هذا النوع من السرد بمسافة اشد اقتراباً من النوع الثاني الذي يدخل فيه الشاعر مخاطباً الشخصية التي رفع لها مرآة ليقربها، لقارئه ولكن ضمير السرد وحده لايكفي لتشخيص الاقتراب من السرد في هذا المجال. إذ بالرغم من أن الضمير الاول اكثر التصاقاً بالروي، وقرباً من الشخصية ؛ نجد قصيدة النوع الثاني (اي المرآة المسماه) تستثمر السعة والامتداد لتخلق تعينات السرد وامكاناته.

إن القارئ يتسلم في المرآة المقدمة لاورفيوس كِسَراً سردية اكثر، إذ انخفض فضاء الشعر هنا، بمعني أن الاستمداد الادائي أو تركيب النص، ارتكز على القص، والتوسع في ايراد عناصر من حياة اورفيوس واسطورته المعروفة، لاسيما قيثاره الذي لم يرد له ذكر في النص الاول.

ولو عدنا إلى المزايا التي اثبتناها لقصيدة المرايا لوجدناها تنطبق على هذاالنص بشكل نموذجي.

فالقصيدة ذات كثافة واضحة، فهي مختزلة في اربع حركات :

الاولى : توضح عجز القيثار عن التغيير، وعن صنع مايُطلق الحبيبة الاسيرة من قفص الموتى.

الثانية: تبين استمرار الحياة بناموسها المعهود (يموت من يموت) فيما يكبو الزمن بعيني اورفيوس ؛ وينكسر قيثاره في يديه.

الثالثة: يلمح فيها الشاعر ـ السارد اورفيوس وقد تحول إلى رأس يستوطن الضفاف. وفي عملية تناسخ متخيلة وذات جذر أسطوري (نرسيس تحديداً) يلمح الشاعر الزهور وقد صارت غناء، والماء صوتاً. .

الرابعة: يسمع فيها الشاعر غناء اورفيوس ويراه (ظلاً)، فقد بقيت منه صورته، وهو (يفر من مداره) أي يخرج من عالمه ؛ ويبدأ رحلة بعث ونشور وطواف لاتنتهي، يعززها أدونيس بنقاط في آخر البيت، تجعل القارئ يحس أن الحدث لم ينته بعد.

وفي القصيدة يراقب الشاعر ـ الراوي أو السارد من الخارج، ويرصد تحولات أورفيوس، لأنه يقف امام المرآة ويعاين سطحها واعماقها ؛ فينقلنا إلى حدث يجري في الحاضر، ولايكتفي باستدعائه ضمن زمنه المنقضي.

كما يتخذ الراوي على مستوى التلفظ ضمير المخاطب لإنجاز برنامج السرد داخل القصيدة. وذلك يحفظ له المسافة المطلوبة للمراقبة، في الوقت الذي ينقل بواسطة الخطاب سلسلة من افعال السرد، اجرى لها استباقاً أو استهلالاً استباقياً حين وصف قيثار اورفيوس بالحزين والعاجز والجاهل، في المقطع الاول. فيما انهى السرد بخاتمة مفتوحة، يبدأ معها فعل سردي جديد ومتجدد، ينبىء عن دورة دائمة لطواف اورفيوس. .

لقد كانت الرؤية سردية بدءاً من نقطة انبثاق القصيدة. فالشاعر يتعقب بواسطة المرآة مصير شخصيته المتمرئية ؛ لذا تميزت الوقائع بالدرامية ؛ فثمة عجز ؛ وموت، يقابلها، عبر التضحية والفداء، انبعاث وحياة خالدة. وهي الفكرة النرسيسية ذاتها التي انجز فعلها على مستوى الأسطورة : نرسيس المضحي لاجل ذاته الخالصة، والمعذب بالبحث عن هويته ووجهه وصورته.

ويستقي أدونيس مرآته هنا، من الأسطوري كمرجع ؛ بعد أن يحرره من حرفية الواقعة، أو تسلسلها المتني ؛ ويهبها مبنى سردياً جديداً. فالانكسار

والحزن والموت، هنا، هي البداية. اما الصحوة والانبعاث والانتشار أو الحلول (في الزهر والماء والظل) فتأتي كنهاية.

والاستدعاء في هذه المرآة جرى لشخصية أسطورية من الماضي. ولكن مجال الاستدعاء توسع ليستوعب (اشياء) لازمة للشخصية كالقيثار و(مجردات) لامحسوسة، كالخلود والحلول والموت وغيرها.

وعلى مستوى الزمن، تأكد الحاضر بشكل واضح عبر افعال المضارعة (**يعجز، يجهل، يغير، يصنع، يحن**).

والمضارع المؤكد بظرف الحال الحاضر (الان) مثل : ألمحك الان، أسمعك الان أراك.

وبالافعال التي تهيىء زمنياً الامتداد في المستقبل :

ويبدأ الطواف...

ولابد لي من الإشارة إلى مافي النهاية من انفتاح سردي، فهي ترشح الحدث للامتداد في الزمن، عبر التكرار وتوقع مالايفصح عنهُ السرد داخل القصيدة ؛ رغم أن خصوصية الشعر أملت أن تقوم اللغة بمجازاتها وفضاءاتها الاستعارية، مقام الحدث أو الفعل أو التلفظات الحوارية الملخصة لهما. فقد كانت كلمة (الطواف) معبرة ودقيقة، بما تنطوي عليه من دلالة زمنية ومكانية، واحتواء للمستقبل وللارض بسعتها وامتدادها ؛ فمنحت مخيلة القارئ حرية أن تتصور مسار اورفيوس الذي غدا رأساً وصوتاً (نغمةً تغنّى) في كل زمان ومكان..

وإذا ماعدنا إلى عنوان كل واحدة من قصائد المرايا، لأمكننا تصنيفها في نوعين أو قسمين بحسب بنية العنوان، وكالاتي :

1 ـ مرايا مضافة، مثل : مرآة الحجر، مرآة لحظةٍ ما، مرآة الحجاج، مرآة الحلم، مرآة طاغية... مع ملاحظة أن المضاف اليه معرف احياناً، ومنكر احياناً اخرى.

2 ـ مرايا مُنكرة، منونة ؛ تكون الشخصية أو الشيء المتمرئي مجروراً بعدها باللام، مثل : مرآةٌ لزيد بن علي، مرآةٌ للغيوم، مرآةٌ لمعاوية، مرآةٌ لخالدة، مرآة لوضاح، مرآةٌ لجسد عاشق...

وقد أجرينا حصراً لهذين النوعين من المرايا، فوجدنا أن المرايا الضافة اربع عشرة فيما كانت المرايا غير المضافة اثنتان وعشرين.

والتنكير في النوع الثاني يعني التعدد لا الحصر أو القصر. فأن تكون هذه القصيدة (مرآةٍ) لزيد بن علي، فذلك يعني انها ليست المرآة الوحيدة أو النهائية له. فثمة إطلاق وتعدد واحتمال.

اما النوع الاول فهو اكثر يقيناً وتأكيداً واقتصاراً. فأن تكون هذه القصيدة (مرآة الحجاج)، فذلك يعني انها صورته الوحيدة الممكنة، والنهائية، التي ليس له سواها.

وبالمقارنة، يكون الاحتمال في رسم مرايا القصائد أو قصائد المرايا اكثر تردداً من القطع والحصر واليقين.

اما على مستوى الصوغ والتراكيب الاسلوبية ؛ فقد وجدنا قصائد المرايا تنبني بأساليب أو تراكيب صياغية متباينة، حيث يقف الشاعر في بعضها بعيداً، ويرسم صورة مرآتية محايدة، ويقف في بعضها مخاطباً الشخصية المتمرئية، وفي نوع ثالث يدع الشخصية تحكي صورتها بنفسها، يعتمد الحوارية الخالصة في نوع رابع، ويخلط ضمائر التلفظ في نوع خامس، لإنجاز موقع مختلط للراوي كما سنبين.

وقد احصينا نسبة التردد في هذه الانواع ؛ فوجدنا ضمير المتكلم يفوق سواه، ويليه المخاطب، والغائب، فالحوارية، والصوغ المختلط اخيراً.

ولكن هيمنة السرد الذاتي المنجز بضمير المتكلم ؛ لاتعني انتساب قصائد المرايا إلى الأقنعة، بل وجدنا أن الأمر يتعلق بما يسمى (وضعية السارد أو مظاهر حضوره) في القصيدة، حيث يُراعى الخطاب الشعري وما يتطلب من خصوصية اشرنا اليها[1] ؛ فالشاعر لكونه يسيِّر أو يقود عملية التأليف أو النظم بمستوياتها المتعددة، يتحدد بُعده عن الاحداث المروية لأنشغاله بتنظيم الصياغات الاسلوبية وتوافقاتها المتشبعة تركيباً وإيقاعاً ودلالة...

يكون المروي إذن، في قصيدة المرايا، بعيداً عن الراوي في حالة كون

---

(1) في الفصل الثاني من رسالتنا هذه، ص 62 ـ 63 وما بعدها.

الخطاب بضمير المتكلم أي في حال مطابقة الراوي لما يرويه. ولكن الاقتراب لا يقلل المسافة السردية بل يواجه المروي له بشكل مباشر، ويندس في ثنايا المروي وخفاياه.

وسنمثل لكل نوع من ضمائر السرد وموقع الراوي بنموذج من قصائد المرايا. ونبدأ بضمير السرد الاول (ضمير المتكلم) ونمثل له بقصيدة (مرآة الشاهد) [1] :

وحينما استقرت الرماح في حشاشة الحسين
وأُزينت بجسد الحسين
وداست الخيول كل نقطةٍ
في جسد الحسين
واستُلبت وقُسمت ملابس الحسين
رأيتُ كل حجرٍ يحنو على الحسين
رأيتُ كل زهرة تنام عند كتف الحسين
رأيتُ كل نهرٍ
يسير في جنازة الحسين

ومن قصائد الضمير الثاني (المخاطَب) قصيدة (مرآة لاورفيوس) التي اوردنا نصها.

ومن قصائد ضمير الغائب قصيدة (مرآة للقرن العشرين) [2] :

تابوتٌ يلبسُ وجه الطفلِ
كتابْ
يُكتبُ في احشاء غُرابْ
وحش يتقدم، يحمل زهره
صخره

(1) ادونيس : الاعمال الشعرية، م2، ص85.
(2) الأعمال الشعرية: ص177.

تتنفس في رئتي مجنون :

هُوَذا

هُوذا القرنُ العشرون.

وللنوع الرابع، الحوارية، نمثل بقصيدة (مرآة الفقير والسلطان) [1] :

(ـ ماذا ؟ ألا تخاف ؟

ـ لا قصبٌ عندي، ولاخراف

ومرّةً، غرزتُ في مكان

أصابعي، فأنفتح المكان

وبانَ شقٌ خرجَ الدخان

من فمه، وجاء ثعبانٌ كبيرٌ اصفرُ

اخذته، فركتهُ

وعندما حدقتُ في رماده تلاشى. . .

ـ وحرسُ السلطان ؟

ـ طاردني، فجاء فرسانهُ

وكنتُ في خلوتي أنام، فأنتبهتُ

رأيتُ قدّامي

نعامةً أو ناقه

نسيتُ، لكنني

ركبتها

فأخذتْ تمشي

في السقف والفرسان ينظرون

فبهتوا، وسقطوا من خوفهم، وماتوا،

(1) نفسه: ص79.

وبعدها، لم يجرؤ السلطان

على دخول بيتي. . .) [2].

وإذ يحسب القارئ أن النوع الحواري هو اقرب انواع المرايا للنزوع السردي ؛ فإننا نعتقد أن مرايا ضمير الغائب، حيث يقف الراوي بعيداً عن مرويه، ويكون السرد موضوعياً؛ والصور تنعكس بأنضباط سردي محايد، هي الاقرب إلى روح السرد واجوائه. ولكي نختم، نقدم الجدول التالي لقصائد المرايا المسماه، كخلاصة لتحليلنا السابق :

قصائد المرايا

العناوين	مضافة 12	منكّرة 24

ضمائر السرد	مخاطب 9	متكلم 11	غائب 9	حوارية 3	مختلطة 4

موضوعاتها	زمان 4	مكان 3	شخصية 8	شخصية تاريخية 7	شيء 7	فكرة مجردة 4	مختلطة 3

ملاحظات :

1 ـ مجموع قصائد المرايا هو ست وثلاثون قصيدة تحمل في عنوانها توجيهاً صريحاً بذلك.

2 ـ ضمائر السرد المختلطة الاربعة : اثنان منها للغائب والمخاطب، وواحد للمتكلم والغائب ؛ والرابع : حواري ومخاطب.

3 ـ الموضوعات الثلاثة المختلطة : للشيء والزمان، وللشيء والشخصية التاريخية، وللمكان والزمان.

---

(1) في النوع المختلط نحيل إلى نصوص عديدة منها : مرآة لزيد بن علي، ومرآة الرأس.

الفصل الثاني

قصيدة الرمز المقنّع

توفرت القصيدة العربية الحديثة ، منذ الرواد، على تقنيات مضمونية وأسلوبية، تساعد في تخفيف الغنائية المترتبة على هيمنة (أنا الشاعر) ووقوفه موقف المناجاة والخطابية إزاء موضوعه القائم في الخارج، والوصول إليه بَمباشرة وتقريرية، لم يعد الخطاب الشعري الحديث يراها من لوازم التعبير أو الرسالة الشعرية.

وإذا كنا نتقصى مظاهر الابتعاد عن الغنائية وهجر طرائقها، عبر تشكلات النص الشعري ذات الطابع السردي، كالمطولة أو المرايا، فأن الوقوف على مظاهر الاستعانة بالرمز والاسطورة والقناع، يمنح الباحث فرصة التعرف على تشكلات سردية متنوعة.

فهذه الادوات الثلاث [الرمز ـ الاسطورة ـ القناع] لها ملمح سردي واضح، سواء بما تكتنزه من عناصر القص الشعري الذي يمثل جوهر تشكلها، وهجرتها من مرجعها إلى النص الشعري، أو بطبيعة تشكلها الدرامي المجافي للغنائية والصوت الواحد ؛ بما يلزمها من تعددية في الاصوات، وتباين أو مفارقة الصوت المتكلم في النص لصوت الشاعر أو الراوي الحقيقي.

وإذا كان الشاعر يجرد في الرمز إشارةً، أو يختزل معنى، فإنه يحيل القارئ إلى (مضمون) الرمزْ وفحواه، ومافيه من قص، ينضاف إلى رصيد النص المعنوي، والبنائي أيضاً كما سنرى.

أما الاسطورة فهي رحم قصصي زاخر وممتلئ ؛ ما ان يقترب منه الشاعر حتى تتفجر عناصره، وتنسحب إلى النص الشعري كرصيد معنوي

وبنائي في عملية (التناص) بين الاسطورة والقصيدة.

ويصل الشاعر الحديث بالرمز والاسطورة إلى فضاء اوسع مدى حين يبتكر (القناع) باسلوبيته القصصية القائمة على التلبس، وانسحاب الشاعر من النص، ليخلي مساحته لأنا اخرى، يظل على مبعدة منها ظاهرياً أو ادائياً، لكنه في الواقع، يتطابق معها إلى حد التلاشي الصوتي والوجودي والنحوي في هيئة النص وتشكله النهائي.

وإذ يستكشف الشاعر العربي الحديث ما في هذه الادوات من طاقة ترفد موضوعية النص، وتنأى به عن المباشرة والغنائية الحادة والتقريرية، نراه يندفع في تغذية نصه بشتى الرموز والاساطير والاقنعة، متدرجاً في استخدامها من الوعي البسيط بها، ووضعها هامدة مجتزاة في النص، إلى جعلها الهيكل أو العمود الفقري للنص ودخولها في لحمة نسيجه البنائي.

لقد أدرك الشعراء أن الرمز «دعامة مركزية تَسِم القصيدة بنبرة درامية.. وأنه يعطل النبرة التفجعية التي يتردى فيها النص احياناً»[1].

فالاتجاه صوب المعين الرمزي الأسطوري ليس إلاّ جزءاً من رسالة القصيدة الحديثة في هجر الغنائية، والامتلاء بالدراما، واستضافة عناصر السرد الممكنة كسبيل من سبل تخفيف الغنائية والمباشرة.

لكن هذا الاتجاه يأتي في سياق اخر هو انعكاس صلة الشعر الحديث بالتراث، ورؤية الشاعر المعاصر لهذا التراث، فقد صرح بدر شاكر السياب مبكراً بأننا «نستطيع ان نربط الشعر العربي الحديث بالتراث العربي مع اللجوء للرمز»[2] رابطاً بذلك ـ عبر الرمز ـ بين الشاعر وتراثه. فهو يرى ان التاريخ العربي القديم ملجأ جيد للشاعر المعاصر «ففيه ما يصلح ان يكون رمزاً.. يجب ان نستفيد من احسن ما في تراثنا الشعري...»[3].

(1) محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر المعاصر، ص41. ويضيف ان الرمز يربط النص، ويشد مفاصله، ويجنبه التفكك؛ والرتابة والتكرار. ينظر: نفسه، ص38.

(2) نقلاً عن: عبدالرضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص70.

(3) نفسه، ص71. ويؤكد باحث معاصر «قدرة التراث على التحول إلى جزء من البنية الفنية الشعرية العربية المعاصرة» ويقترح دراسة العلاقة بين الشاعر المعاصر والموروث على وفق ذلك. ينظر: خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي المعاصر، ص140.

إن الشاعر الحديث يقوم عبر عملية (استدعاء الرموز) بترتيب صلته المعرفية بتراثه والتراث الانساني عامة. ويعد الباحثون ذلك الاستدعاء «انعكاساً لوعي الذات فكرياً وابداعياً بالماضي وفهم الحاضر واستشراف المستقبل»[1].

وإحساس الشاعر المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه، يمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لامحدودة، فضلاً عما في الشاعر نفسه من نزوع إلى اضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية[2].

لكن ثمة باحثين يفسرون الاستعانة برموز التراث واساطيره واقنعته بأنها «تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي، بخلق بديل له (الاسطورة) أو هو محاولة لخلق موقف درامي، بعيداً عن التحدث بضمير المتكلم»[3].

وسنعود إلى هذا التفسير الذي يمزج الوعي بالتاريخ عبر رفض حرفيته ونصوصه ؛ بإبداع الشاعر ومخيلته. لكننا نشير إلى تفسير آخر يؤول العودة إلى الماضي والشخصيات بأنه ضرب من التعويض عند غياب الحلم[4].

أما بدر شاكر السياب الذي كان سبّاقاً بين زملائه من شعراء التجديد الرواد إلى اعتماد الرموز الاسطورية، فيذهب إلى ابعد من ذلك حين يرى ان الحاجة إلى الرمز والاسطورة اليوم، ماسة أكثر من أي وقت اخر، لاننا - حسب تعبيره - «نعيش في عالم لا شعر فيه، اعني ان القيم التي تسوده، قيم لاشعرية.. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر اذن ؟ عاد إلى الاساطير، إلى الخرافات التي ماتزال تحتفظ بحرارتها لانها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد ليستعملها رموزاً،... كما انه راح من جهة اخرى، يخلق له اساطير جديدة»[5].

---

(1) الكركي: الرموز التراثية..، ص146.

(2) ينظر: احمد الزمر، ظواهر اسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، ص142.

(3) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص155.

(4) ينظر التمهيد الذي كتبه ابو بكر السقاف لكتاب: عبدالعزيز المقالح - إضاءات نقدية، ص8.

(5) نقلاً عن عبد الرضا علي: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص69. وهو كلام مؤلف من مقدمة السياب لمختارات من شعره، قرأها في خميس مجلة شعر بيروت عام 1957م، ونشرتها المجلة في عددها الثالث، صيف 1957م.

وسوف نتوقف عند هذا المقتبس من السياب، وهو يعود إلى عام 1957م لنستخلص منه عدة اشياء اهمها:

1 ـ الدافعية الفكرية لاستدعاء الرموز: حيث يلخصها السياب في رفض العالم القائم لانه لا شعري، أو متضاد مع الروح التي تسم الشعر وتميزه عن موجودات العالم واشيائه.

2 ـ هذا الرفض الفكري للعالم ينفي ان تكون العودة إلى الرموز الاسطورية عودة ماضوية أو سلفية.؛ أي لمجرد الاتصال بالماضي وإحيائه والتعصب له.

3 ـ يتصل الامر من بعد بما اسماه الشاعر التعبير المباشرلإأي الاداء التصويري والعاطفي، وانعكاس رؤية الشاعر لعالمه عبر نصوصه الشعرية. وبذلك يربط الموقف من العالم والهروب إلى الرموز الاسطورية، بالتعبير عن ذلك فنياً.

4 ـ انتماء الاساطير والرموز إلى عالمنا، بما نُسقط عليها من وعينا وشعورنا. فهي مستلة من زمنها الذي نشأت فيه بعيداً عن عالمنا (المرفوض لانه لاشعري) لكنها تحتفظ بحياتها وحرارتها.

5 ـ يربط السياب بين تلك (الاساطير) المتكتلة كقصص تعكس الاعتقاد والفكر، وبين تحويلها إلى (رموز) تنبت في القصيدة الحديثة، كإشارات واستعانات معنوية وبنائية.[1]

6 ـ يؤكد الشاعر في نهاية المقتبس انْ بالامكان (خلق اساطير جديدة) وليس اجترار القديم فحسب، وهذا التأكيد يُعد تنبيهاً مبكراً على الرموز والاساطير الشخصية أي المخلوقة أو المختلقة.

وإذا كان السياب يصرح بحقه في ريادة الاساطير وتوظيفها رمزياً في الشعر العربي الحديث، فإنه لا ينكر استخدام الشعراء العرب لها منذ القديم. وقد طالعنا في كتب النقد القديم شيئاً من ذلك. حيث أشار ابن طباطبا في (عيار الشعر) إلى ما اسماه (سنن العرب المستعملة) كزعمهم ان من علق على

(1) يؤكد السياب الربط بين الاساطير وتشكلها كرموز، فيقول في الموضوع نفسه «ولعلي اول شاعر عربي معاصر بدأ باستخدام الاساطير ليتخذ منها رموزاً» ينظر: عبدالرضا علي: دراسات..، ص69.

نفسه كعب ارنب لم تقربه الحمى ؛ وإيقادهم خلف المسافر الذي لا يحبون رجوعه ناراً . . [1].

ولكن الملاحظ على الاستخدام القديم للاساطير والرموز المجردة عنها، انه استخدام خارجي أو سطحي يكتفي بذكر الرمز مجملاً أو عابراً، كما انه استخدام جزئي، فكان الشعراء حتى في مرحلة النهوض الشعري يستخدمون بعض الشخصيات التاريخية، محددين ببعدها الزمني، دون ان يتمثلوها أو يخرجوا بها عن عصرها . . فلا تعادل شيئاً في واقعنا المعاصر [2]. وذلك الاستخدام افقدها اية مهمة بنائية، لانها هي ذاتها مفككة مبعثرة، ليست ذات بنية [3]. أي ان الشاعر قبل الحداثة لم يكن يعي الغنى الاسطوري والاكتناز السردي والرمزي للشخصيات والاحداث للاسطورة في نسيج النص وعماد بنيته، والعبور من زمن الرمز إلى زمن الشاعر لتحقيق التناص في أوسع صورة وأعمقها وأغناها، مما يقوي بناء النص، ويعدد وينوع مستوياته التعبيرية، وينأى بها عن الغنائية وصولاً إلى السرد بكيفياته وهيئاته وتشكلاته الممكنة شعرياً.

إن التحول الشعري الحداثي جعل الاستعانات الرمزية الاسطورية أكثر غنى وتعدداً من خلال انجازه لمظاهر ذات اهمية في بناء القصيدة الحديثة وتغيير زاويا نظرها. ويمكننا تلخيص ذلك بما يلي:

1 ـ التحول من الذات إلى الاخر، ومن أنا الشاعر الحادة والواضحة إلى ما تتخفى وراءه من أنوات وذوات، وصحب ذلك تغير واضح في المستوى النحوي والتركيبي، والتعبيري عامة.

2 ـ التحول من الانفعال العاطفي المباشر وتلويناته الغنائية المتميزة بالهيجان العاطفي وانعكاسات ذلك على اللغة والصور، إلى التعبير بالمعادل

---

(1) ينظر: ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص37 و 39 و 43. وكذلك اشارته إلى خيط تعقده العرب في غصن شجرة أوساقها.. ص42.

(2) ينظر: عبدالعزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص149. وضيف المقالح إلى ذلك النقص في الاستخدام التراثي، مايسميه (التناول الوصفي) للشخصية دون الغوص إلى اعماقها، واستخدام الاساطير كأسماء مجردة لا توحي ـ أو تخلق ـ عالماً جديداً، أو تربط قضايا الماضي بالحاضر. نفسه: ص150.

(3) يوسف حلاوي: الاسطورة في الشعر العربي، ص190.

الشعوري والتصويري، لخلق الايحاء بالحالة الشعورية بدلاً عن تقريرها وتسميتها بشكل مباشر.

3 ـ عدم الاكتفاء بأقتطاع الرموز من سياقاتها الاسطورية، بل محاولة المزج بين الرمز والاسطورة والقناع (كما سنرى) عبر ترابطها المنطقي، وارتباطها البنائي.

4 ـ الانفلات من قيود التاريخ، وحرفية وقائعه، إلى خلق الاسطورة مما جعل صلة الشاعر بمرجعياته اوسع مدى. لان المرجعيات تتمدد، ولا تتحدد بزمنية الواقعة التاريخية ودلالاتها الثابتة.

5 ـ وترتب على ذلك توسيع مفهوم التناص، وعدم الوقوف عند حدود استقصاء الوجود النصي أو التعايش بين نص واخر. إذ غدا يتخذ اشكالاً اعم واشمل، تتصل بالتناص الزمني أي نقل امداء الزمن النصي من الماضي إلى الحاضر. والتناص الصوتي بين صوت الشاعر وصوت رمزه أو قناعه...

6 ـ وصحب ذلك تحول اصطلاحي ومفهومي، فصار الحديث في الخطاب الشعري والنقدي المعاصر، يجري عن (التاريخي) كشكل موسع لوجود الواقعة ضمن تاريخها المحدد، وعن (الرمزي) كتوسيع للرمزية المباشرة، و(الاسطوري) كتوسيع لوجود الاسطورة في حدودها المعروفة.. وذلك تابع لتوسيع اساسي يمس مفردات الاساطير والرموز ووجودها التاريخي، وزاوية النظر اليها، كما يمس آليات التحليل والقراءة، كالتفريق بين (الشخص) الحقيقي، و(الشخصية) الاسطورية[1].

7 ـ الانتقال اداتياً من التناول الوصفي للشخصية إلى التعمق والتأمل الدرامي في ابعادها، تمهيداً لاندراجها في سردية النص الشعري.

8 ـ تجاوز الوظيفة المضمونية للاسطورة ورموزها، والتوقف عند معانيها ودلالاتها الاخلاقية، إلى الوظيفة البنائية داخل النص، بحيث تكون الاسطورة

---

(1) يفرق عبدالملك مرتاض بين (الشخص) الحقيقي (الفيزيقي) المرادف للانسان ؛ و(الشخصية) الفنية ذات العلاقة الحميمة بساردها. ينظر: عبدالملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص85.

وللتفريق بن (الاسطورة) و(الاسطوري) يُراجع : حاتم الصكر، تحليل النص الشعري الحديث في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، ص91. فالاسطورة هي المتن الموروث حرفياً. أما الاسطوري فهو معين الاسطورة وموادها الاولى.

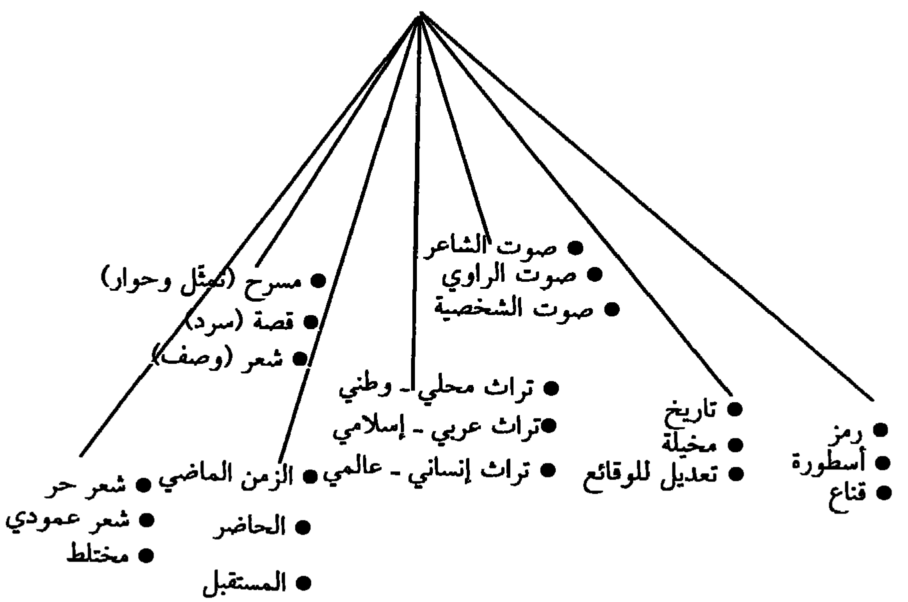
ورموزها وتشكلاتها عنصراً بنائياً اساسياً في النص الشعري.

9 ـ إطلاق مخيلة الشاعر في (خلق) أسطورته ورموزه واقنعته؛ ليقص من خلالها، بما يعادل الحالة التي يريد التعبير عنها، لا بما يساويها مباشرة أو يفسرها معنوياً. وذلك يشمل امكانية تعديل الاسطورة وتكييفها أيضاً بما يناسب السياق الجديد.

01 ـ تعدد روافد القصيدة بنائياً، باستعارة الصوت الاخر أو استدعائه ؛ مما يمنح النص الجديد صفة تركيبية، تنعكس على بنائيته فنياً ؛ وعلى قراءته أو استقباله جمالياً، لانها تدمج صوت الشاعر بالراوي وبالبطل أو شخصية الرمز أو القناع ؛ وآليات المسرح والقصة بالشعر، والماضي بالحاضر والمستقبل، والتراث المحلي بالعربي والعالمي. . . ، والواقعة التاريخية بهيئتها المعدلة وفضاء المخيلة. . .

ويمكننا أن نضع مخططاً للطابع البنائي المركب لقصيدة الرمز الاسطوري المقنع، على الشكل الاتي:

● روافد البنية التركيبية لقصيدة الرمز الاسطوري المقنع



إن النوع الشعري المتعدد في هذه القصيدة، ليس إلزامياً أو حصرياً، لكنه ممكن ووارد، انسجاماً مع نقل اطار الرمز الاسطوري وزمنيته. كما ان الهيئات الممكنة للتعبير في هذه القصيدة، تتركب من استثمار الرمز كإشارة مختزلة، والاسطورة كفضاء قصصي له، والقناع كشكل صوتي أو ادائي غير مباشر.

أما على مستوى هوية المتكلم، فيحس القارئ بوجود ثلاثة اصوات متغلفة على بعضها، أو متشققة ومتقشرة عنها: هي صوت الشاعر المقصى طواعية بأناه الرائية أو اللغوية، افساحاً لصوت راو يتقمصه، وينقل صوتاً ثالثاً هو صوت الشخصية الرمزية الاسطورية المقنعة. وسنرى ان ذلك يفرض على مستوى التلقي تقنعاً مقابلاً يقوم به المروي له، ليتمثل الرمز، ويستوعبه، ويعيد بناءه نصياً. وعلى مستوى المضمون، تنحل الرموز إلى حاضنة أو نشأة محلية تصدرها البيئة، واخرى اكبر منها ذات نشأة شرقية (عربية أو اسلامية أو جغرافية)، وصولاً إلى نوع ثالث من الرموز الانسانية أو الكونية.

وفي آليات التعبير واجراءات تحقق بنية النص، يركب الشاعر اجزاء نصه، من روافد نوعية ذات اصول اجناسية متعددة.

فالتقمص أو التمثل الشخصي للرمز يتم بطريقة مسرحية يعضدها انطاق الشخصية بما تقول، ويعضد هذا المنحى السردي وجود الوصف بمعناه الشعري، أي توفر القصيدة على قِطع أو كِسر تسترسل في توضيح الموقف الشعري، والتذكير بنوع العمل، رغم استعانته بجوانب السرد المستعارة من القصة، كالتسميات ؛ ووجهة النظر ؛ وغير ذلك.

وإذا كان الرمز مظهراً متعيناً بشكل سردي للاسطورة التي هي اصله أو منبعه، فإن القناع مظهر اشد قوة وتعييناً على صعيد آليات السرد، لاسيما صلة الصوت المتحدث بصوت الشاعر. ولكن ترابط الرمز والاسطورة والقناع، واستخدامها بتركيب وتداخل في الشعر الحديث، يوجب التعريف بها اولاً بشكل منفصل، لرؤية ذلك الارتباط. فالرمز ذو معان متعددة في المعجم التقليدي، لكن مايهمنا هو تعريفه الادبي من جهة دلالته. فهو «كل ما يحل محل شيء اخر في الدلالة عليه، لابطريق المطابقة التامة، وانما بالايحاء أو

بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها»[1]. لكن الفهم الادبي الحديث للرمز يربطه بالبنية النصية ؛ فيرى أنه القانون الذي يدير القصيدة على ذلك النحو المحكم. . . فيبرز في شكل ذوات أو تجليات تظل تظهر وتختفي بصفة دورية عبر مجمل مراحل النص.[2] كما ان الرمز يغدو (جنساً) تنضوي تحته انواع تعبيرية عديدة، كالاستعارة والمجاز المرسل والكناية، وبذلك يتسع الرمز الاسطوري خاصة، ليتشخص في الكلام العادي وفي الاحلام وفي مجموعة من الممارسات الطقسية[3] التي يكون الشعر اقرب اليها من سواه، بحكم آليات كتابته وممارسته.

ويمكن للشاعر ان يبدع في استلال رموزه الاسطورية، ويطور بناءها ؛ ويمنح النص قوة وتماسكاً وسعة في الدلالة. لكنه يستطيع كذلك «ان يبتكر رموزه الخاصة أو الشخصية المتخيلة التي ماتلبث ان تصبح رموزاً»[4].

ويمكن كذلك ان يقترن اسم شاعر برمز محدد يكثر من استخدامه اسطورياً أو بشكل قناع دائم. وهذه أيضاً من خصوصيات الاستخدام الحديث للرموز.

اما الاسطورة فإن عنصر القص فيها أكثر وضوحاً بل هي «الشكل القصصي للرموز النمطية العليا»[5]. وهي رؤيا للكون والحياة، لذا امعن شعراء الحداثة في «تبنّي الاساطير التي تنطوي جوهرياً على مقولة التجدد أو الولادة الثانية»[6].

---

(1) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الادب، ص552.

(2) محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر..، ص38 و 20.

(3) تتعدد معاني الرمز وتتباين في الحقول الانسانية (بلاغة ـ علم نفس ـ لغة....) وكذلك في الحقل الواحد ـ ينظر في ذلك: الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص192 ومابعدها.
ويشير محرر كتاب (الاسطورة والرمز) إلى تداخل معنى الرمز مع معاني مصطلحات اخرى. ينظر: جبرا ابراهيم جبرا، الاسطورة والرمز، ص5.

(4) خالد الكركي: الرموز التراثية...، ص152.

(5) جبرا ابراهيم جبرا: الاسطورة والرمز، ص5 ـ 6.

(6) يوسف اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص30.

وتتميز الاسطورة إلى جانب سرديتها بأنها لاعقلانية، يحقق فيها الانسان اقصى درجات خياله وحلمه وهواجسه، كما انها عموماً مجهولة المؤلف، وموضوعها الدائم هو الكوني الاشمل من اليومي، أي ماالتصل خاصة بالمصائر والاصول والقضايا الكبرى.

انها تجسيد للتوق الانساني من جهة، وشكله الخيالي المناسب من جهة اخرى، لذا تنطوي كلمة (اسطورة) في السياق السائد «على التمجيد»[1] ويسند المعجم المدرسي إلى الاسطورة، بعد تقرير خرافيتها ومجهولية مؤلفها، وجانبها السردي، مهمة تفسيرية للاسرار التي لا يفهمها الانسان. [2]

وقد تنبة الشعراء والنقاد إلى اهمية الاسطورة في البنية النصية، بعد استخدامها بشكل واسع في العصر الحديث، وظهور مؤلفات متخصصة مهدت للمنبع الاسطوري المعروف. ومنها كتاب جيمس فريزر (الغصن الذهبي) في اثني عشر جزءاً، كدراسة في السحر والدين، وتأكيده على توتر الأساطير والطقوس في ثقافات انسانية متباعدة، ثم تأكيد كارل يونغ على وجود اللاوعي الجمعي المحتفظ بالانماط العليا أو الصور البدائية وراثياً، بحيث يظهر في أحلام الافراد وإبداعهم مجدداً، وبتنويعات ومظاهر رمزية: طبيعية وثقافية، في مقدمتها: رمز الموت والميلاد والانبعاث، ذات الهيمنة في العقل البشري[3].

وكذلك كتاب نورثروب فراي (تشريح النقد) الصادر عام 1957 الذي عد الشعر جزءاً من المحاكاة الانسانية الشاملة للطبيعة بوصفها عملية دوارة ؛ فتكون الكوميديا والرومانس والمأساة والهجاء، إزاحات من اشكال اسطورية مرتبطة على التوالي: بالربيع والصيف والخريف والشتاء، بينما تتضمن القصيدة توتراً ورغبة يتدخلان في كل من: الطقس والحلم، فالاول فعل توصيلي رمزي يحاكي الافعال الانسانية الكلية، اما الحلم فهو الصراع بين

---

(1) وليم رايتر: الاسطورة والادب، ترجمة صبار سعدون، ص15 ـ 20.

(2) يُنظر: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الادب، ص338 ـ 339.
وينظر لبيان صفتها التاريخية وارتباطها بتواريخ الالهة في الميثولوجيا الاغريقية: عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ص13.

(3) ينظر: حاتم الصكر، تحليل النص الشعري، ص88.

الرغبة والواقع[1].

أما كلود ليفي شتراوس فيرسي بدراسته البنيوية حول الاسطورة، فهماً جديداً يدعو إلى اكتشاف النظام الذي يحكمها من خلال دراسة بنائها الداخلي[2].

ويوسع رولان بارت مدى الاسطورة، فيذهب إلى ان «كل شيء يمكن ان يكون أسطورة لإفهي نمط من الكلام يحدده التاريخ وليس بالامكان استيلادها من طبيعة الاشياء» فتغدو «بذلك نظام اتصال.. أي رسالة»[3].

وهذا التوسيع البارتي للاسطوزة يتيح لنا في الشعر العربي الحديث، معاينة انماط وتشكلات اسطورية متنوعة، مادامت الاسطورة كمادة اولية تتم صياغتها بناء على متطلبات العصر، بل هي «الصوت التي يتحدث به العصر إلى نفسه»[4].

لكن معاينة الاسطوري في الشعري، يجدر ان تتم عبر الطريقة أو الكيفية، وليس بالمضمون فقط. فالاسطورة «لاتتحدد بموضوع الرسالة التي تحملها، بل بالطريقة التي تُلفظ بوساطتها هذه الرسالة»[5].

وعند هذه النقطة من بحثنا في كيفيات تجلي الاسطوري وطرائق تمظهره في الشعري، لابد ان نصل إلى الضلع الثالث في المثلث، وهو القناع.

فالتناص الرمزي ـ الاسطوري قناعياً، يبدو أكثر ملاءمة للاستعانة التاريخية في الشعر، مدخلاً إلى عالم الدراما الشعرية، على نحو ما صرح به

---

(1) يُنظر: حاتم الصكر، تحليل النص الشعري..، ص88.

(2) نفسه.

(3) رولان بارت: اساطير، ترجمة سيد عبدالخالق، ص33 ـ 35.

(4) رايتر: الاسطورة والادب، ص156.

(5) بارت: اساطير، ص33 ـ 34. ويؤكد ذلك رايتر ايضاً إذ يقول: «يكمن معنى الاسطورة ليس في العناصر، بل في الطريقة التي تتجمع بها. إن البنية هي الشيء المهم في الموضوع». الاسطورة والادب، ص158.
وذلك مايذهب اليه ليفي شتراوس «فليس مضمون الاسطورة هو مايهمه، بل السياق الواردة فيه، والعلاقات المنطقية التي تربط بين وحداتها» يُراجع: يوسف حلاوي، الاسطورة في الشعر العربي، ص22.

البياتي في حديثه عن تجربته الشعرية، وتبعه صلاح عبدالصبور[1].

يعرف المعجم الادبي القناع أو قناع المؤلف Persona بشكل خاص بأنه يدل أدبياً على شخصية المتكلم الراوي في العمل الادبي، ويكون في اغلب الاحيان هو المؤلف نفسه. والاساس النفسي لهذا المفهوم هو ان المؤلف عندما يتكلم من خلال اثره الادبي، يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة، ليس سوى مظهر من مظاهر شخصيته الكاملة[2].

وتنشأ الدرامية في اسلوب القناع من ذلك الحوار الصوتي الثلاثي الذي يتحقق في القصيدة، عبر ابتعاد صوت الشاعر، رغم انه خالق القناع، وتقدم صوت المتكلم أو صوة القناع الظاهرة على سطح النص، فيما نلمح صوتاً ثالثاً هو الراوي الضمني الذي يدير الحديث أو يُنطق القناع ويجعله يلامس عصرنا.

وثمة ميزة اخرى للقناع، هي اعتماده ماهو رمزي ـ اسطوري، أو ارتفاعه بصورة القناع إلى تلك المرتبة. وهذه هي الوشيجة الاهم في علاقة القناع بالرمز والاسطورة.

إن ميزة (التقمص) في القناع، تتم عبر مجموعة من الخواص اللفظية التي قد تتطابق مع خواص الشاعر الحقيقية، ولكن ليس من الضروري في تلقينا للنص واستنتاج معناه «ان نعرف ان كانت تتطابق في الواقع أو لا تتطابق»[3].

إن اختفاء الشاعر وراء قناعه الذي ينتقيه بوعي مسبق، ويختفي خلفه بإتقان درامي من خلال تبادل الاصوات، يزيد الاطار الاسطوري قوة في القصيدة المعتمدة على الرمز المقنع.

فالمتلقي يتعامل على مستوى التشكل مع صوت واحد هو صوت الشخصية، وكما يحدث في الاستعارة «حيث نواجه المشبه به فقط، فإننا

(1) ينظر: عبدالرضا علي، دراسات..، ص13.

(2) يُنظر: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الادب، ص397.

(3) بشبندر: نظرية الادب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمه عبد المقصود عبدالكريم، ص36 ـ 37.

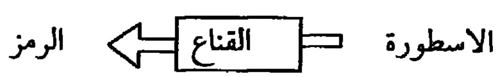
نواجه في القناع طرفاً واحداً هو الشخصية»[1]. وهذا التفاعل الصوتي، وعلاقات الحضور ـ حضور الشخصية ـ والغياب ـ غياب صوت الشاعر ـ ثم احالة ذلك كله للحاضر واللحظةِ الراهنة، يحيط المتلقي بجوٍ من الاسطورة الخاصة، ويزيد كثافة الرسالة الشعرية بإدخالها في دراما متوترة، ناشئة عن تعدد الاصوات ؛ واستبدالها ؛ حتى ان القناع «مظهر لازدواج المرسل في الرسالة الشعرية» وهو ازدواج ناشىء عن «توتر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح من سطح إلى اخر. وما ينشأ عن ذلك من تعدد وتداخل وتضارب في الاصوات من جانب اخر..»[2].

يتحصل لنا إذن عبر تحليل بنية القناع صوتياً ورمزياً ودرامياً، التعرف على مزاياه السردية.

فالشاعر بعد ان يختار الشخصية، يجد لها الضمير السردي المناسب، فهي تتكلم بأناها، بينما يتخذ الشاعر موقعاً بعيداً عن قناعه، وتكون وجهة النظر كلها تعود أليه شخصياً.

فالمتحدث بضمير المتكلم هو الشخصية، فيما يكتسب السرد الذاتي هنا سمة العائدية الدلالية الصريحة على الشاعر. وهنا لاتعود دلالة اسم الشخصية فقط، هي مفتاح البحث عن تطابقات بين الشخصية المقنعة والذات المتقنعة بها، بل تكون صورة القناع واصله، ودلالة الشخصية المقنعة في القصيدة، وعلاقة الزمن الاسطوري بالزمن الحاضر، هي مفاتيح القراءة الممكنة.

ان الاسطورة في هذا المثلث، ستكون رافداً للرموز وتعيناتها الشكلية، والقناع هو الهيئة أو المظهر السردي لها داخل النص. فتتغير هيئة المثلث الشعري لتغدو خطاً يغذي الرموز على هيئة قناع شعري:



(1) ذلك هو رأي جابر عصفور في القناع وكونه استعارة موسعة. نقلاً عن: يوسف حلاوي: الاسطورة..، ص62.

(2) صلاح فضل: اساليب الشعرية...، ص100.

وإذا كان الشاعر بدر شاكر السياب يذكر كأول من استخدم الاسطورة في الشعر العربي المعاصر استخداماً حديثاً، وبرغم مالنا على استخدامه من ملاحظات، فإن البياتي هو من اول المتنبهين إلى تقنية القناع والتعريف به مفهومياً، وقد اهتم الباحثون بأقنعته التي غدت رموزاً اسطورية شخصية سواء استدعاها أم اختلقها . .

وتطبيقاً لتوصلات هذا المبحث، اخترنا استقصاء الرموز الاسطورية المقنعة في شعر واحد من ابرز شعراء مرحلة مابعد الرواد، وهو الشاعر اليمني عبدالعزيز المقالح الذي يلفت النظر عند القراءة، بما يوليه من عناية خاصة للرمز الاسطوري المقنع، إذ لايكاد يخلو واحد من دواوينه منذ اصداره الاول، من الاستعانة بالرموز الاسطورية المقنعة، وهي ظاهرة تطرد وتتأكد حتى في اخر دواوينه.

هذا هو اول مبرر للتطبيق على شعر المقالح.

أما ثاني المبررات فهو كون المقالح من الجيل الذي افاد شعرياً من رواد الحداثة العربية، لكنه خالفهم في طرائق انجاز تلك الحداثة، سواء بالتخفيف من المباشرة والتقريرية وبقايا الغنائية، أو من خلال تطوير التقنيات الاسلوبية المعروفة في شعرهم، ومنها القناع، الذي لم يعد بسيطاً، يحيل إلى شخصية سطحية، ذات دلالة واضحة في السياق التاريخي أو الاسطوري، بل راح ـ هذا الجيل التالي للرواد ـ يعدل ويحور في جزئيات النموذج المستدعى، ويسبغ عليه كثيراً من هموم العصر وتداخلاته، فصار النموذج مركباً معقداً متعدد الدلالات.

وثالث مبررات الوقوف عند شعر المقالح يستدعيه ايمان المقالح غير المحدود بالتجديد، وهو ماصرح به في مقدمات دواوينه، وفي دراساته النقدية.

وإذا ما اعتبرنا المقدمات التي تسبق القصائد جزءاً مهماً من عتبات القراءة وتأويل المقروء وتوجيه القراءة، فإن تلك المقدمات تصلح لمعاينة الوعي النظري بالحداثة، وفي الموقف الشعري أو الرؤية التي تنتج النصوص.

إن عتبة (المقدمة) تغدو بدورها نصاً، تنضاف طاقته الدلالية، ومفاتيح

القراءة التي يمنحها للمتلقي، إلى طاقة النص الشعري نفسه، ومستوياته المتاحة.

وهذه هي مقدمة ديوان المقالح (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) مثال على إيمانه اللامحدود بالتجديد والتغيير، واعدها من اهم ما كتب لدواوينه من مقدمات، ففيها دعوات صريحة منذ الاسطر الاولى للخروج والاختلاف، وابتكار وسائل تعبير واساليب حياة تختلف عن المعهود والمألوف، وهو يعطي لكلمة (الخروج) ـ الداخلة في تركيب عنوان الديوان أيضاً ـ بُعداً فنياً إذ يقول:

«الخروج هذه عبارة شعرية استعارية تعني مغادرة المألوف، والنزوع نحو التجديد، وهذا النزوع لايكتفي بخلع الجلد ولا بتلوينه، ولكنه يصر على اختراق القشرة الخارجية للجسد، للوثوب إلى مناطق الاحساس وإحداث التغيير المنشود المتكامل»[1].

ويزيد الامر توضيحاً حين يسند إلى الكاتب والشاعر مهمة مغايرة للمهمة التي اضطلع بها في بداية هذا القرن، للحفاظ على المألوف وبعث الطمأنينة في نفس القارئ. . . ، والمهمة الجديدة تتلخص في:

«طرح بعض الاسئلة، وإلقاء بعض الشكوك التي تبعث القلق، وتوحي بأن كل شيء ليس على مايرام، وان في الامكان أبدع مما كان. . . وفي التأكيد على ان التجديد لايكون مقصوداً بحد ذاته، بل يعبر عن هذا القلق العام، وعن النزوع الشامل نحو التغيير»[2].

وفي المقتبسات الانفة من المقدمة، تأكيد على ضرورة التجديد وحتميته، وعلى إسناد مهمة إثارة القلق والسؤال في المتلقي بدل طمأنته، والتعبير فنياً عن هذا القلق والتغيير، دون ان يكون التجديد هدفاً شكلياً بل وسيلة. وينم هذا التشخيص عن وعي الشاعر بمهمة الشعر المعاصرة، وصلته بالمتلقي، ودوره في التغيير.

(1) عبدالعزيز المقالح: الخروج من دوائر الساعة السليمانية، المقدمة ص5 ـ 6.

(2) نفسه: ص6.

ولا غرابة من بعد، أن يشير الشاعر في المقدمة نفسها، إلى ما ينتظر التجديد من مظاهر الدهشة والرفض. .

لكنه يعود ليؤكد ان الكاتب والشاعر المجددين يمتلكان «قدرة الكشف وإدراك المتغير، وكذلك الامكانيات التعبيرية والصياغية لعكس تلك الرؤية التجديدية»[1].

كما يربط ربطاً ذكياً وعلمياً بين (الشكل الجديد والمعنى) الجديد، حيث يرى ان الشكل الجديد «يتشكل في ذروة تشكل المعنى الجديد»[2] وهو ما يسمح بالبحث عن (ايقاع) العصر ووسائله الفنية الخاصة في التعبير عن شخصيته المغايرة للتقليد، والمستجيبة لسمة المعاصرة.

وأعود إلى مبررات اختيار رموز المقالح المقنعة نموذجاً للتطبيق في هذا المبحث، فأسمي رابع المبررات، وهو وعي المقالح بتقارب الانواع الادبية، وتجاوزها للحدود المرسومة أو المعهودة.

ويمكن ان ادلل على ذلك بمزجه في اشعاره بين النثر والشعر في نماذج سأُشير اليها لاحقاً، وبين السرد الاخباري المنثور والشعر الموزون، وكتابته لبعض الحواريات الشعرية القائمة على تعدد الاصوات، وكذلك اكثاره من الاقنعة واليوميات والرسائل وغيرها مما سيرد ذكره.

لكنني سأعود ثانية إلى مقدمة (الخروج. .) وأنوه بإشارته الموجزة إلى ما يتأكد الان في نهاية هذا القرن من ملامح نوعية متبدلة «فالشعر ينسى نوعه، والقصة تنسى نوعها، المسرح ينسى نوعه. . . .

وبدأنا نقرأ عن القصيدة (النثر) وعن القصة (الشعر) وعن (المسرواية). . لم تعد الانواع الادبية إذن تخضع لانواعها، ولم تعد تخضع للمعايير المذهبية أو المعايير الفنية. .»[3].

وهذا الاعتقاد بزوال هيمنة الانواع المستقرة على الاعمال الادبية،

(1) نفسه: ص7.

(2) نفسه: ص8.

(3) المقالح: الخروج من دوائر ...، ص9. واحسب أن ثمة خطأ طباعياً، والمقصود أن الاعمال الادبية لم تعد تخضع لانواعها.

يعكس تكامل النظرة التجديدية، ورؤية التحديث لدى المقالح.

إن هذه الرؤية ترشح اعمال المقالح لتغدو نماذج درامية وسردية داخل ابنية الشعر، مادام لايرى تلازماً بين النوع والعمل، وهيمنة لقوانين النوع المستقرة على انماط أو تشكلات العمل الادبي.

وخامس المبررات، وهو ليس اخرها لكنني سأدعها لحيز التطبيق، هو نظرة المقالح الخاصة لاستخدام الرموز الاسطورية والاقنعة، مما عبر عنه نظرياً في مؤلفاته ودراساته النقدية ومحاوراته المنشورة.

يقول في حديث له عن الرمز والصور الرامزة عند البردوني:

«يمثلُ الاداء الرمزي في القصيدة العربية الحديثة ذروة تطور الاسلوب الشعري المعاصر. ويفضل هذا الاسلوب الرامز وصلت القصيدة إلى موقعها المتقدم، وتخلص الرائع والمتوهج فيها من وطأة المباشرة والتقريرية (التي تشكل) اخطر المنزلقات التي طالما وقع فيها الشعر وسقط فيها الشاعر»[1].

وفي هذا المقتبس نحس اعتقاد المقالح بثقة ودراية، بأن الرمز وسيلة فنية للتخلص من المباشرة والتقريرية، أي من سطوة الغنائية في الاداء الشعري السائد، بل يذهب في موضوع تالٍ إلى القول بان اكتشاف الشاعر المعاصر لعالم الرمز قد فتح «ابواباً للشعر لم تكن له من قبل، أو كانت له ولكن في نطاق ضيق، ليس في مجال المعنى والتركيب البنائي فحسب، بل في عالم اللغة والتعبير...[2]».

ومع هذا الايمان الجازم والحماسة للرمز، إلا ان المقالح يحذر من عدم استيعاب الشاعر الحديث عمق الرمز أو الاسطورة وبالتالي لايجيد توظيفها، وربما جره ذلك إلى تعمد الغموض والايغال فيه إلى حد التعمية والايهام، مما يقود إلى صعوبة التلقي وافتقاد الالفة بين الشعر الحديث والجمهور[3].

ويعي الشاعر دلالات الرمز والقناع، فيربطهما بالتمثل العصري من جهة، وبالتأمل «الذي يصنعه الرمز المستخلص من العطاء الانساني عبر مسيرة

---

(1) المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص200.

(2) نفسه: ص201.

(3) عن: رياض القرشي، النقد الادبي الحيث في اليمن، ص231.

الانسانية بأكملها. واصطناع الشاعر الحديث للرمز اعطاه حق التجول في البعد التاريخي للزمن، والبعد النفسي للفكر الضارب الجذور في تاريخ الانسان، كما اعطاه.. قدرة تعبيرية وتأثيرية، ورؤية اوسع شمولاً وابعد عمقاً»[1].

وهذا التشخيص المهم لجوانب الاستخدام الرمزي الاسطوري ودوافعه، ترينا فهم الشاعر المتقدم لهذا الاسلوب، فهو يربطه بالتأمل، وبالانسانية، وبالبعد التاريخي للزمن، إلا انه يضيف اليه بعداً نفسياً، واخر تعبيرياً وتأثيرياً، وفي مكان اخر يؤكد رفضة للاستخدام العرقي أو الطائفي للشخصيات الرمزية، لاسيما اليمنية منها «اسطورية كانت أو حقيقية»[2].

وسنلاحظ ان ثمة ذرائع ومبررات اخرى، تندرج في ابنية النصوص، وفي اعتماد الرمز الاسطوري والقناع؛ كأساليب بنائية، لامجرد ملصقات ؛ هي التي حفزت على اختيار قصائد المقالح نموذجاً لابراز مظاهر السرد والنزوع القصصي في الشعر العربي الحديث.

سنعود مرة اخرى للتأكيد على ان الشاعر يتميز عن المؤرخ «بتأكيد الاحساس والمشاعر والعاطفة والذوق والروح»[3] مؤكدين كذلك على ان مساحة السرد في القصائد هي مساحات اضافية مجتلبة من نوع مجاور، فهي خاضعة لما في الشعر من اشتراطات، وليست سردية خالصة، لان ذلك ينفي عنها صفة الشعر ابتداءً.

وعلى هذا الاساس سنعاين رموز المقالح المقنعة لنجد انه اول شاعر يمني استخدم الاسطورة. [4]، والاهم من ذلك عندي ان اغلب رموزه الاسطورية كانت يمنية، رغم تأكيد بعدها القومي والانساني. ورموز المقالح ـ

(1) عبدالعزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص150.

(2) عبدالعزيز المقالح: الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، هامش ص54.

(3) رياض القرشي: النقد الادبي..، ص152.

(4) محمد الشرفي: المقالح شاعر الحزن والثورة، ضمن كتاب (عبدالعزيز المقالح ـ إضاءات نقدية)، ص218. ويقول الدكتور عز الدين اسماعيل: ان المقالح من أكثر الشعراء المعاصرين في اليمن ادراكاً لطبيعة القصيدة الجديدة من حيث الشكل والمبنى فضلاً عن رؤيته الفنية الواقعية الواضحة. ـ الشعراءالمعاصرون في اليمن، ص237.

كما تقول يمنى العيد ـ توقظ الذاكرة على تاريخ يمني عريق في المقاومة وصنع الحضارة وعلى تراث من المثل والعادات والتقاليد»[1].

وقد شجع الباحثين على هذا الاستنتاج، ما في شعر المقالح من اشارات واضحة في دواوينه، بدءاً من عناوينها، في مجال استثمار الرمز الاسطوري اليمني، سواء اجاء عبر الشخصيات مثل (عودة وضاح اليمن) و(الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل) و(رسائل إلى سيف بن ذي يزن)، ام في نقل الرموز الاسطورية إلى فضاء يمني مثل:

(هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي)، وكذا في الاشارات المكانية المستدعاة بدلالاتها التاريخية، مثل (لابد من صنعاء) و(مأرب يتكلم) أو الايحاءات المحلية مثل (الخروج من دوائر الساعة السليمانية)، فضلاً عن عناوين قصائد كثيرة ؛ احالت إلى رموز يمنية: تاريخية أو مكانية ؛ أو افادت من ممارسات وطقوس يمانية.

ولكن ذلك لا يعني اقتصار المقالح على هذا النوع من الرموز الاسطورية أو الاقنعة الخاصة بتاريخ اليمن، فقد رصد الدارسون في شعره أكثر من نوع من هذه الرموز بحسب مضامينها أو جذورها، ومنها: الرموز العربية الاسلامية، والرموز الانسانية ـ العالمية.

ويقسم بعض الباحثين تلك الرموز بحسب المجالات التي تنتمي اليها، فيضعها في حقول نوعية كالاتي:

رموز تاريخية ـ رموز دينية ـ رموز ادبية.

لكنني سأتجاوز هذه التقسيمات لأتفحص سعة الرمز نفسه أياً كان مصدره أو مرجعه، واتابع تشكله القناعي، وموقع الشاعر من هذه التقنية الاسلوبية، ومدى قرب صوته أو بعده من قناعه.

---

(1) يمنى العيد: شعر المقالح مرجعيته وشعريته، ضمن كتاب (النص المفتوح)، ص15. وذلك الارتباط الشديد باليمن، يؤشره يوسف سامي اليوسف في دراسته: الينبوع بين النطق والصمت، ضمن كتاب (الحداثة المتوازنة)، ص32 ـ 33. ويؤكده ايضاً خالد الكركي: الرموز التراثية..، ص80.

وسوف نتوقف مطولاً عند نماذج محددة من رموز المقالح المقنعة بسبب كثرة ورودها عنده، وإطالته معالجتها وابرازها، متجاوزين احصاء أو استعراض الرموز الاخرى لكثرتها[1].

والنماذج المختارة هي: وضاح اليمن وسيف بن ذي يزن وعلي بن الفضل ومالك بن الريب وابن زريق البغدادي.

وأولى ملاحظاتنا هي أن الرموز الخمسة لهؤلاء الاعلام تتضمن ثلاثة شعراء ارتبطت حياتهم وقصائدهم بمآسي صارخة، انتهى وجودهم قتلى أو غرباء خارج اوطانهم. بينما تنتمي شخصيتا (سيف وابن الفضل) إلى التاريخ اليمني والذاكرة الشعبية كبطلين حاربا من اجل وطنهما. فأختيار هذه النماذج إذن سيرينا اختلاط مشاعر الغربة والاسى والوطنية معاً في رؤية الشاعر ؛ وهو يصنع رموزه الاسطورية المقنعة، ويجعلها في مقدمة اعماله عبر تسمية دواوينه بأسمائها، أو بجعلها ذات مركز بؤري في الديوان تشع على اطرافه، وتصنع جواً اسطورياً شاملاً.

ونلاحظ ان هذه الشخصيات معروفة تاريخياً، لكن الشاعر يرفعها إلى مصاف الاساطير، عبر انتزاعها من سياقها الزمني والحدثي معاً ؛ ليصنع لها سياقاً جديداً من خلال الشعر.

وتتميز قصائده الرمزية المقنعة عن هذه الشخصيات الخمس، بأنها قصائد تركيبية، نستطيع ان نجري عليها ما أثبتناه في مطلع هذا المبحث حول تركيبية القصيدة الرمزية. فهنا نجد تداخلاً بين صوت الشاعر وصوت الشخصية، وتنوعاً في أساليب العرض، يتراوح بين القناع الخالص أو خلطه بالوصف الخارجي. وكذلك اختلاط الرمز بالقناع والاسطورة، وتداخل التاريخ بوقائعه المعروفة التي يستثمرها الشاعر، والتعديلات التي يجريها على الوقائع والشخصيات لتنسحب إلى عصرنا وهمومه القائمة.

---

(1) اشير بوجه خاص إلى رموز غيلان الدمشقي وسفيان الصنعاني وعمارة اليمني ؛ ومن الانبياء: نوح وايوب ويوسف والمسيح، ومن الشعراء: امرؤ القيس والمتنبي والمعري وعبد يغوث، ومن الاعلام الاخرى: هابيل وعلي بن ابي طالب وسليمان الحلبي، ومن الرموز العالمية: عوليس وبنلوب وسيزيف وبجماليون وبروميثيوس ودون كيشوت...

وسنلاحظ أن بعض هذه القصائد يتداخل فيها الشعر الحر والعمودي؛ والابيات التي يعارض فيها قصائد معروفة لهؤلاء الشعراء، ويستفيد من تقنيات المسرح والقصة من حيث الحوار والوصف وزوايا النظر وتتابع الافعال، وينفذ خطط السرد من حيث التقديم والتأجيل والتوقف وغير ذلك.

لكنه على مستوى مرجعية الرموز يتحدد في التراث اليمني والعربي، إلا انه يمنح تجارب رموزه المقنعة دلالات انسانية كما سنرى ؛ حين يجعل محنتهم انسانية كونية أكثر منها محلية، لانها تتصل احياناً باختيارات الشعراء وتجاربهم في الحياة والمواطنة والغربة.

واولى هذه القصائد هي (عودة وضاح اليمن) ذلك الشاعر الذي خصه المقالح بدراسة مطولة في كتابه النقدي المهم (الشعر بين الرؤيا والتشكيل) مشيراً إلى ما اثارت اخبار وضاح من جدل بين النقاد القدامى، معتمداً رواية (الاغاني) حول نسبه وعروبته ووجوده الذي يشكك به بعض المعاصرين، كطه حسين، وحول وجود حبيبته (روضة) وحادثة ـ أو أسطورة ـ حبه لأم البنين زوجة الخليفة الوليد بن عبدالملك، حيث انتهى بسببها نهاية مأساوية، للخيال فيها نصيب وافر؛ حيث يوضع في صندوق ويلقى حياً وهو بداخله إلى حفرة مجهولة المكان. كما يعالج المقالح في دراسته تلك وجود وضاح اليمن رمزاً شعرياً في الاعمال الإبداعي، لما في شخصيته من ثراء فني وحضور تراثي، ويعرض رمز وضاح في شعر البياتي وأدونيس وسليمان العيسى، ويفسر وجود وضاح في اشعارهم كرمز للحب، أو للانسان العربي، والشعب أو القوة الموضوعة في صندوق ملقى في بئر التخلف[1].

ويهمني ان اجتزئ من الدراسة قول الشاعر بصدد استخدام الرمز الاسطوري: «إن الشاعر الفذ هو الذي يستخدم الاسطورة أو الشخصية التراثية أو القناع التاريخي، كعنصر جديد يضاف إلى عناصر القصيدة السالفة الذكر، وهي الموسيقى والصورة واللغة. ولانه يدمج الاسطورة في القصيدة ويجعلها جزءاً من هذه العناصر، كما انه يعطيها من الإيحاء ومن الاداء الفني ما لم تكن

(1) تراجع دراسة المقالح: معركة بين الادباء المعاصرين حول وضاح اليمن، في كتابه: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص131 ـ 163.

العناصر الاخرى قادرة على أن تعطيه مجتمعة»[1].

وفي هذه الفقرات يلخص المقالح رؤيته للاستخدام النموذجي للرمز والقناع والاسطورة تراثاً أو تاريخاً. فهي تدخل بنائياً لا مضمونياً، وكعنصر من عناصر القصيدة الاخرى؛ مندمجة فيها ومكملة لها؛ كما ان الشاعر يبث فيها الايحاءات والدلالات الجديدية؛ ويقدمها بأداء فني خاص ومعبر.

وهذا مايريده حين يستخدم هو بدوره رمزاً أو قناعاً.

وفي قصيدته عن وضاح اختار نقطة سردية مهمة في اسطورة هذا الشاعر أو قصته الخيالية التي اكسبها التاريخ الادبي واقعية وحدثية ممكنة. فيقدم لقصيدته (عودة وضاح اليمن)[2] بعبارة نثرية مقوسة، دلالة على انها خبر مقتطع من رواية. تقول العبارة: (عاد وضاح من غربته، لكي يرى حبيبته «روضة» فإذا هو يفاجأ بها مجذومة).

كما تنتهي القصيدة بتاريخ ذي دلالة هو عام 1973 حيث كان في سجن القلعة بصنعاء عدد من الشعراء اليمنيين [3]. ولابد من مراعاة سياق الزمن الذي أرخ به الشاعر قصيدته، وعنوانها الذي يحدد نقطة السرد في النص. فهي تبدأ بعودة الشاعر مرة اخرى إلى حبيبته، متلهفاً للقائها، لكن المفاجأة المتحققة ب(إذا) الفجائية، تجعله يلتقي حبيبته وقد اصابها الجذام. فالدراما أو التوتر الحدثي الصراعي يتحقق في (عودة) وضاح إلى وطنه، وذلك يفترض عودة من فراق أو (غربة)، ثم انتظار لقاء حبيبته، واخيراً مفاجأته بها مجذومة.

وسرعان ماتذهب التأويلات إلى ان «القصيدة (حلولية)، وان الشاعر اكتسب وجه سلفه (وضاح)»[4]. وقد يشجع على هذا التفسير الحلولي، وافتراض ان الحبيبة هي صنعاء أو اليمن، وان وضاح قناع للشاعر، ماقدم به

---

(1) نفسه: ص159.

(2) قصيدة (عودة وضاح اليمن)، اولى قصائد الديوان المسمى بها، وهي في (ديوان عبدالعزيز المقالح) ص529 ـ 535. ولن احيل إلى ما اجتزئ منه لاحقاً، مكتفياً بهذا الهامش.

(3) علي الخليل: عودة وضاح اليمن ـ اضافة جديدة، ضمن كتاب: عبدالعزيز المقالح ـ إضاءات نقدية، ص156.

(4) جليل كمال الدين: عودة وضاح اليمن، ضمن كتاب: النص المفتوح، ص158.

المقالح ديوانه من شعر الشهيد محمد الزبيري، حيث يذكر الوطن كاختيار وحيد للشاعر:

وما الدنيا سوى وطني، إذا لم أجده، لم اجد فيها نصيبا
ولو أني حللتُ ربوع نجمٍ هممتُ به إلى الوطن الوثوبا

وإذ يأتي هذان البيتان قبل القصيدة مباشرة، فإنما يضيفان للغربة والعودة إلى الوطن سنداً أو موجهاً قرائياً قوياً.

والقصيدة كلها قصيدة (قناع) خالص صاف، فقد ابتعد الشاعر عن وضاح صوتاً وافكاراً، وجعله ينطق بما رآه وأحسّ به، وهو يرى حبيبته مجذومة.

وقد أفلح المقالح في أن يحافظ على مايسميه إحسان عباس «رقة القشرة الدرامية» أو رقة الحاجز بين الاصل والقناع [1] دون ان يخترقها بحضوره، رغم انه استغل القناع ليطرح هموم وطنه كما سنرى.

والقصيدة مدورة، تتكون من تسعة مقاطع تنتهي بقافية الميم، وكأنها فاصلة لانتقالة حدثية أو حوارية، فيتحدث وضاح في هذه المقاطع، وينقل للقارئ صوت حبيبته (روضة) وهي تحاوره، اما حركاتها وانفعالاتها، فيضعها الشاعر بين مقطع ومقطع داخل قوسين، وكأنه ينفذ عملاً مسرحياً تتقوس فيه المشاهدات والملاحظات والحركات، تمهيداً للحوار.

وقد افلح الشاعر في استكمال درامية قصيدته القناعية هذه واشتباكها الصوتي والحدثي والبنائي المدور، فاستثمر الاستبطان استثماراً مدهشاً، لكي ينقل لنا اصواتاً اخرى يحاورها وينطقها بما يريد.

وسرعانَ ما تتكشف عبر تداعيات (روضة) الأمكنة اليمانية بل الصنعانية، مثل جبل (عيبان) و(الطويل) و(غمدان) و (بلقيس).

وسيرينا هذا النص المقتطع من القصيدة جوها البنائي العام:

(أتساءل اين الطريق اليها، فاسمعها تتكلم):

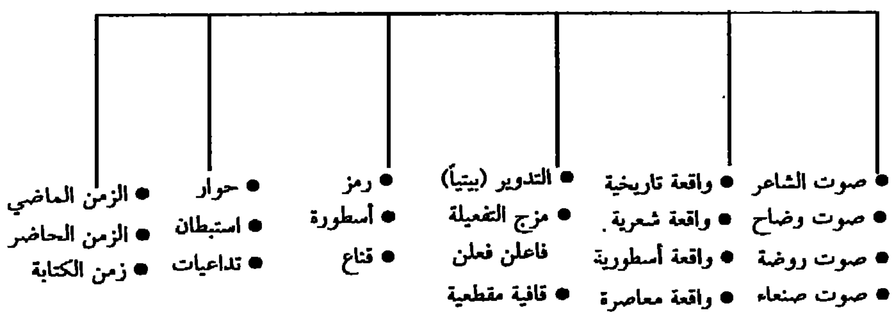
---

(1) إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص160.

ـ من أنت ؟ ماتبتغي من فتاة عجوز بلا زاد، أسلمها قومها للمجاعة والموت، باعوا ضفائرها للظلام حبالاً وناموا على عتبات المواعيد يقتسمون كؤوس المهانة في الحلم، يختصمون على القيد، يحتطبون بوادي الثعابين يستمطرون الإله العقيم.

لقد وصل الشاعر عبر قناع وضاح إلى قناع اخر افلح في استنطاقه واجرائه داخل النص، وهو قناع (روضة)، معطياً اياها سمات حبيبة وضاح التي تغار عليه من بعده عنها وانشغاله بأم البنين، واعطاها سمات الانتظار الاسُطورية التي تذكرنا بانتظار بنلوب عودة عوليس من أسفاره. ولكن عوليس اليمني يخيب ظنه إذ يجد حبيبته (فتاة عجوزاً بلازاد) وقد تركها أهلها للمجاعة وباعوا جمالها للظلام. وهذا القناع المضاعف زاد من تركيبية البنية في النص؛ إضافة إلى التدوير الذي هو عبارة عن استمرارية وزنية وزمنية بلا توقف، مما يضيف طولاً وعمقاً للنص، وكذا اختلاط تفعيلتي فاعلن وفعلن على مدى القصيدة.

لقد جاء تركيب القناع هنا من روافد عدة نلخصها كالاتي:



ونلاحظ ان المقالح اكتفى، على صعيد التناص، بالواقعة الوضاحية واطارها العام دون استعانات شعرية من نصوصه.

وإذ نأتي إلى قصيدته الاطول والاهم (رسائل إلى سيف بن ذي يزن) من ديوانه الذي يحمل اسم القصيدة نفسها، فسنجد تنوعاً في اساليب السرد الرمزي المقنع، فالشاعر يعتمد تقنية الرسائل الموجهة إلى سيف بن ذي يزن، ثم يلجأ إلى اسلوب اليوميات التي ينسبها قناعياً إلى سيف، وأخيراً يفترض

مشهداً حوارياً بين سيف وأبي الهول. وبذا تتدرج نصوص القصيدة السيفية هذه كما يلي:

- خمس رسائل إلى سيف من الشاعر .
- رسالة جوابية مجهولة المصدر.
- ثلاث يوميات لسيف في بلاد الروم.
- خمس يوميات لسيف في بلاد الفرس.
- يومية بلا تاريخ.
- يومية ناقصة.
- يومية اخيرة.
- سيف في حوار مع أبي الهول.

فالنصوص السيفية إذن ليست اقنعة كاملة، بل هي تنويع لعدة انماط من السرد الذاتي، عبر الرسائل واليوميات والمذكرات والحوار.

ونلاحظ اولاً ان سيف بن ذي يزن أكثر الاعلام التاريخية استدعاءً في الشعر اليمني «حيث يعد معادلاً لكل يمني مهاجر غائب في المنفى»[1]. والاهم من ذلك ان الشاعر نفسه يقول بعد سنوات من نشر ديوانه هذا: «من خلال سيف بن ذي يزن - الرمز والقناع - قدمت في هذا الديوان اطيافاً من حزن جيلنا»[2].

ويهمني في ذلك تصريح المقالح بأن سيف كان (رمزاً وقناعاً)، فهو إذن يستدعيه من إطاره الاسطوري التراثي، وما يحف به من اخبار ومغامرات وبطولات، ثم يجرد منه رمزاً، تترشح فيه وتتقطر مزايا محددة، يجدها صالحة للبث في رسالة شعرية معاصرة، حتى لنقول مع عز الدين اسماعيل «ان المقالح يصور من خلال هذه الرسائل واليوميات واقع بلاده تسجيلاً فنياً مثيراً،.. والاصح ان يقال انه كان يستبطن هذا الواقع ويعانيه ويعايشه في

---

(1) احمد قاسم الزمر: ظواهر اسلوبية، ص150.

(2) عبدالعزيز المقالح: عن الشعر واليمن - مقدمة - ديوان عبدالعزيز المقالح، ص11.

ضميره.. وعند ذاك يلوذ بسيف بن ذي يزن البطل، التاريخ، الاسطورة، ويستدعيه..» [1].

لقد اجرى المقالح تعديلاً هائلاً على الاسطورة السيفية، مستفيداً من كِسَر كثيرة وتفاصيل اندرجت فيها، لكنه نقلها ستراتيجياً، ومنذ بداية رسائله، إلى الحاضر، حيث يعاني اليمنيون الغربة.

ويتوفر النص اولاً على تقنية (الرسائل) المتبادلة بين الناس، فبدأها بديباجة يتحدث فيها بضمير الجماعة:

سفحنا عند ظل الدهر تحت قيودنا ألفا

ونصف الألف

من اعوامنا العجفا

وأنت مشرد

وبلادنا تدعوك (واسيفا)

أتستجدي لها في الغربة الامطار ؟ [2]

ثم يعرض (الموضوع) ويلحقه بتوابع كثيرة:

[استطراد ـ ملحوظة ـ عتاب ـ تعليق ـ هامش ـ ختام]

كما ينهي الرسائل التي تضج بالشكوى وطلب العودة، برسالة جوابية مجهولة المصدر أو الكاتب، تلخص اليأس والحزن كله، إذ تقول في مطلعها:

لا تنتظر

لا تنتظر

لن تمطر السماء ابطالا

وسيف في بادية العراق يحتضر

---

(1) عزالدين اسماعيل: من الكلاسيكية الجديدة إلى الواقعية، ضمن كتاب اضاءات نقدية، ص68 ـ 69.

(2) رسائل إلى سيف بن ذي يزن، في مفتتح الديوان الذي يحمل اسمها. يُراجع: ديوان عبدالعزيز المقالح، ص277 ـ 356. وسأكتفي بهذه الاحالة عند الاستشهاد بالنصوص.

.... سيفه جريح

وصوته ذبيح

أما يوميات سيف في بلاد الروم وفي بلاد الفرس، فهي مرتبطة بأحداث اليمن مباشرة، عبر الملاحظة التمهيدية التي صدّر بها الشاعر هذه اليوميات، إذ قال انه عثر عليها بعد احداث آب (اغسطس) 68 المحزنة في صنعاء، وهي مؤرخة بتواريخ تعود إلى ايام ماقبل ثورة سبتمبر الجمهورية عام 62، وربما كان في هذا التاريخ تعمية أو غموض متعمد.. واليوميات كلها اقنعة خالصة. فقد تدرج فيها الشاعر من خطاب سيف عبر (الرسائل) إلى الدخول في اعماقه، وإنطاقه بقناع مبتكر من خلال اسلوب (اليوميات) المسرودة سرداً ذاتياً بضمير المتكلم.

أما حوار سيف مع ابي الهول فهو قناع شفاف، يتحدث فيه الشاعر مع تمثال ابي الهول الصامت عبر التاريخ، وهو شكوى مرةً من (سيف) المغترب، وعرض لجراح بلده التي لاتقل عن تهشيم انف ابي الهول بفعل الزمن والاحداث:

تهشم انفك يوما

ووجهي تهشم، لا أنف لي منذ تاهت خطاي

وأبكي إذا ماذكرتُ هواكَ

وتبكي إذا ماذكرتَ هوايَ

وتحملنا رحلة الدمع عبر السنين.

هنا ايضاً، افلح المقالح، في توسط قناع ثالث بينه وبين ابي الهول، وهو قناع الوطن الجريح، رغم ان الشاعر سارع ليتذكر اخاء مصر واليمن في مساندة المصريين لثوار اليمن، وما فعله سيف من قبل في رحلته إلى الحبشة لاخراج كتاب النيل من اسره. فهل كان سيف هو الشاعر نفسه؟ أم أنه رمز المخلّص وقناع الغربة والحنين؟ أهو عوليس المفقود، وفي اليمن (بنلوب) تنتظر عودته بعد أن يحطم فكرة المنفى؟[1].

(1) يُنظر: خالد الكركي، الرموز التراثية...، ص84.

لقد اعتبر خالد الكركي رمز سيف لدى المقالح (قناعاً ومرآة) فيها من الوضوح مايكفي لتحديد ما أراده بتوظيف هذه الشخصية[1].

إننا إذ نقوم بقراءة كيفيات تقنيع الرمز الاسطوري وتعديل هيئته، فإن علينا ان نخلق بالمقابل قناعاً يتضح فيه الراوي الضمني وعلاقتهما بالشخصية المقنعة. فالمقالح لايخفي عدم ارتياحه لإسباغ الضعف على سيف وطلبه النجدة من الفرس والروم ضد الغزو الحبشي، بل يرى أن سيف توجه فعلاً لتلك البلاد طلباً للعون من أبناء وطنه المهاجرين هناك. وهذا الحوار مع المرجع وتنقيته وتعديله سردياً، من العوامل التي منحت القصائد هذا الوهج الدرامي والحدثي.

يلاحظ بشبندر اننا يجب علينا ـ كالشاعر ـ «ان نبتكر قناعاً يتيح لنا اولاً ان نتلقى النص كتلقية المقصود.. وان نكون قراء مثاليين تجاوزاً لقناع القارئ المخاطب الظاهر في الكلام، أي الشخص الذي يتحدث اليه المتكلم. وهذا القارئ المثالي هو الذي سيدرك بنيات النص والستراتيجيات التي تعمل فيه»[2].

وبهذا المقياس نستطيع ادراك رموز المقالح المقنعة التي تحمل انحيازاً واضحاً للمستقبل وإدانة صريحة للواقع بضعفه وتمزقه وهوانه. وأي قارئ (مثالي) لامخاطَب عادي، سيدرك ذلك تماماً.

وإذا ماتأملنا النص المختار الثالث وهو(الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل)[3] وهو نص اخذ الديوان كله اسمه عنواناً له، دليلاً على أهميته في وعي الشاعر، فسنجد أن القناع مصرح به منذ العنوان.

فالشاعر يستعيد سيف هذا الثائر اليماني الذي استطاع في اواخر القرن الثالث الهجري ان يؤسس في اليمن دولة الوحدة الوطنية والعدل الاجتماعي.. .

---

(1) يُنظر: نفسه، ص81 ـ 82.

(2) بشبندر: نظرية الادب....، ص40.

(3) (الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل) في الديوان الذي يحمل الاسم نفسه، ص46 ـ54. ولن أحيل عند اختيار الاستشهادات إلى الصفحات .

وقد حاول مؤرخو الاقطاع والامامات ان يشوهوا تاريخ ذلك الثائرلإ. . كما يقول في الهامش الذي ختم به قصيدته.

ولكن الشاعر يمنحنا فرصة قراءة مختلفة، فهو لايعدنا بقناع تقليدي، بل ينجز مشروعه الفني الجديد القائم على المغايرة وهجر المباشرة والتقريرية ؛ فيصرح لقارئه، بأنه لجأ إلى الكتابة بوساطة سيف هذا الثائر اليمني، فالكتابة بهذا السيف، كالكتابة بدم الخوارج في نص اخر [1]؛ تهييء القارئ لاستكمال البناء الاسطوري للقناع. فالكتابة كلها ـ كفعل ـ سوف تنجز عبر سيف هذا الثائر، والاطار الاسطوري يقويه ويعضده التناص هنا، فالمقالح يكثر في دووإينه من مثل هذه الاقترابات الصريحة، أي التي تنبه القارئ إلى ان ما يكتب له ليس إلا اجزاء من معاناة الاقتراب من موضوعه. مثل قصائده الاخيرة (فصول من كتاب الموت) و(من مواقف سفيان الصنعاني) و(ورقة من كتاب الاندلسي) و(على قبر غيلان الدمشقي)[2].

ولا يخفى على القارئ المعنى الثوري الواضح وراء استخدام قناع علي بن الفضل، فالسيف إشارة واضحة للثورة والرفض، وصفة علي بن الفضل المقدمة على اسمه ؛ هي تعريف بهويته (الثائر).

ثم يأتي تقسيم النص إلى رقاع (جمع رقعة) احتفاظاً بشكل الكتابة القديمة. وهي خمس رقاع تتوالى، دون انتقال أو تطوير حدثي. بل هي تستمر افقياً في استنطاق وانطاق القناع في تناص مباشر معه، لان المسافة بين الاصل والصورة / الوجه والقناع / الشاعر المعاصر والثائر القديم، ليست بعيدة، لذا تظل لواعج ابن الفضل صريحة وحادة:

خذي السيف من جوعنا واكتبي

فالكتابة بالسيف باب إلى الخبز. .

---

(1) قصيدة (محاولة للكتابة بدم الخوارج) في ديوان المقالح: الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص91.

(2) القصائد كلها في ديوان (ابجدية الروح) للمقالح، ص73، 106، 181، 200 على التوالي. وقريب منها: مفاتيح إلى ثكنات الروح، وجدارية للفصول الاربعة، وبالقرب من نخلة الله... في الديوان نفسه. وقصيدته المهمة قراءة في اوراق الجسد العائد من الموت، في ديوانه (اوراق الجسد العائد من الموت)، ص5. وغيرها كثير مما يصلح للاستشهاد على مؤاخاة فعل الكتابة بالقناع أو الموضوع.

وبناء على هذه الفرضية التي تبوح بها للقارئ اسطر الرقعة الاولى، تستمر تداعيات ابن الفضل، التي لا تخرج عن دائرة الجوع والثورة ولكنَ بأفق انساني ينتصر للضعف والعدالة المفتقدة، ويمجد ثوار الهامش الذين يرفضهم المتن الرسمي للتاريخ، من زنج وقرامطة وسواهم، في قراءة طبقية جديدة للتاريخ العربي، وما فيه من صراع بين الاسياد والاتباع.

لقد عالج المقالح من خلال هذا القناع، مشكلات عصره التي يشكل الاستغلال والحرمان اساسها وجوهرها، وألهمته تقنية القناع والسرد الكامن فيه؛ ان يبتعد قليلاً عن المباشرة والتقريرية، ليقول ما يريد بفنية عالية ومعادل سردي.

ومن نماذج الشعراء المعذبين غربةً وموتاً، يختار المقالح مالك بن الريب وابن زريق البغدادي ليدخل معهما في تناص من النوع الذي ينجزه في قصائده، أي الذي يظل فيه على مبعدة من رمزه القناعي كموضوع، مسمياً اقترابه منه، بتواضع، ووضوح ينبه القارئ إلى المتن الاصلي، وكأنه يستعين في عناوينه بما يشبه كورس الكُاتب المسْرحي بريخت الذي ينبه مشاهديه إلى ان عمله تمثيل وليس حقيقة، وانه اعادة تقديم للاساطير أو الحبكات أو القصص، ليمنع اندماج المشاهد تماهياً بالعمل، ولكي يشتق منه الدرس الذي يريد توصيله. ولكن معاينة اقنعة المقالح قرائياً، تقوى بهذا الاقتراب التناصي الحذر، فما سيقرأ المتلقي ليس إلا (تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب) أو (هوامش يمانية علي تغريبة ابن زريق البغدادي). فالتقاسيم والهوامش فروع من القيثارة والتغريبة، وهذان النصان يريدان ان يكونا اضافات وتنويعات، فالقارئ ملزم باستحضار النصين الاولين ليغدو نصا المقالح فرعين معاصرين.

وسنبدأ بـ(هوامش يمانية. .) التي تتوزع على اربعة مقاطع عمودية تعارض قصيدة ابن زريق البغدادي (من شعراء العصر العباسي الثاني) ومطلعها:

لاتعذليه، فإن العذل يوجعهُ   قد قلتِ حقاً ولكنْ ليس يسمعُهُ

وهي واحدته التي لم تعرف له سواها [1].. وسبب كتابتها واضح في المقتبس الذي مهد به المقالح للقصيدة، ويلي كل مقطع عمودي، مقطع حر بأنتظام. يقول التمهيد:

«ترك ابن زريق بغداد، وترك فيها زوجته التي احبها كثيراً، وفي النهاية مات ابن زريق كمداً في الغربة، وعند وسادته عثروا على قصيدته التي يتحرق فيها شوقاً إلى الحبيبة التي اضطر إلى هجرتها تحت وطأة الفقر و.....»[2].

وفي ظني ان النقاط الاخيرة المتروكة في نهاية المقتبس، تخفي موقفاً سردياً واضحاً، يريد استثمار مأساة المتن البغدادي (العائد إلى ابن زريق) ليكتب على هوامشه لواعج يمنية معاصرة. فالتناص هنا جغرافي اولاً: بغدادي / يماني. وزماني: عباسي / معاصر. وسيظل هذا الانقسام يسم النص سواء بمقابلة كل مقطع عمودي بآخر حر، أو بالمقابلة بين الماضي كزمن للذكرى والحياة، والحاضر كزمن للحزن والموت.

ولعل مأساة مالك بن الريب ذات شبه بمصير ابن زريق ؛ فمالك يموت هو الاخر في ارض غريبة، ويترك قصيدة يتيمة تروى بعد موته، بينما يغادره رفاقه المقاتلون تاركيه لمصيره، وعند عودتهم وجدوه قد كتب قصيدته اليتيمة التي يقول في مطلعها:

ألا ليت شعري هل ابيتن ليلةً بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

وفي قصيدة المقالح (تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب) [3] تطالعنا بداية مكتوبة بالشعر الحر، يليها مقطع عمودي يعارض قصيدة ابن الريب (وزناً وقافية) فهي تشبه تقنية (هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي) وتماثلهما اسلوبياً في مزج العمودي بالحر، رغم انها تخالفهما في ترتيب

(1) عن: إضاءات نقدية، ص92 ـ 93.

(2) قصيدة المقالح: هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي، هي اولى قصائد الديوان المسمى بأسمها. يُراجع: ديوان المقالح: ، ص431 ـ 443 وسوف اكتفي بهذه الاحالة عند الاستشهاد بالقصيدة دون ذكر الصفات.

(3) قصيدة المقالح: تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب، في ديوانه عودة وضاح اليمن. يُراجع: ديوان المقالح، ص619 ـ 631.

تناوب المقاطع، حيث تبدأ (هوامش. . .) بأبيات المقطع العمودي معارضة لابن زريق. ويغدو التماثل اشد حين نعلم ان الشاعرين (مالك وابن زريق) ماتا في الغربة، وان قصيدتيهما هي كل ماعرف لهما أو اشتهر في الاقل.

والملاحظ ان المقالح يميل إلى مثل هذه الاقنعة التي تتسم اصولها بالحزن والفاجعة، لاسيما الموت في الغربة. ويتكرر ذلك في نماذج اخرى مثل (عمارة اليمني) الشاعر الثائر الذي اضطر إلى الهجرة إلى مصر، وسواه من الشعراء الذين ارتبطت مصائرهم بالموت الدراماتيكي بعيداً عن اوطانهم، أو انهم يعودون ـ شأن وضاح ـ ليجدوا حبيباتهم وقد عدا عليهن الزمن.

ويبدو لي ان هذه الاقنعة تستهوي المقالح لانطوائها مضمونياً على أكثر من عنصر مثير، فهي:

1 ـ تعاني الغربة الاضطرارية.

2 ـ تحمل مشاعر الحنين إلى اوطانها ومنابتها الاولى.

3 ـ تتسم معاناتها بالحزن الشديد.

4 ـ تنتهي نهاية فاجعة بالموت أو القتل ـ وبعيداً عن اوطانها دائماً ـ

5 ـ تصلح معاناتها للتعميم على عصور غير عصرها. .

6 ـ يتضح التمرد في مواقفها مما يضعها في الهامش غالباً.

إن القناع يغدو مطابقاً للوجه في القصيدتين: (تغريبة. . .) و(تقاسيم) بفعل (المعارضة) الشعرية لقصيدتي (ابن زريق ومالك). والتزام الشاعر تفعيلات القصيدتين وقوافيها؛ بل هو يتابع ابن زريق في الحديث عن نفسه بضمير الغائب (لاتعذليه. .) فيقول:

بكى. . فأورقت الاشجان ادمعُهُ   وأثمرت شجرَ الاحزان اضلعُهُ

لكن محاكاة الشاعر البغدادي لاتعني انسحاق النص الجديد تحت وطأة نظم النص القديم ومعانيه، بل يرينا العنوان ان ما سنقرأ ليس إلا (هوامش يمانية) لابمعنى الاقصاء والهامشية ـ أي التبعية ـ ، بل بالمعنى العربي للهوامش كما جاء في كتب التراث، حيث يصنع الشراح والنحويون والفقهاء والبلاغيون حواشي وهوامش على متون مؤلفة شهيرة، فتكون لهوامشهم وحواشيهم شهرة لاتقل عن المتون، إن لم تزد عليها.

وهذه المتابعة الاسلوبية عبر (المعارضة) تعطي النص الجديد فسحة النمو والصعود الذروي نحو مقصده. لكن المقالح يعجل في الانسلاخ عن قناعه، ويهبط به في منبت أو مكان معاصر، فما يجتاز عتبة الشوق والغربة والحنين والشكوى - وهي مشاعر وحالات عامة - حتى يربط النص بمكانه الجديد، ليرينا الصورة المقنعة حين يذكر اسماء المدن اليمانية:

ينام في عدنٍ في حلم يقظته ... وينثني وعلى الاشواك مضجعُهُ
ويشتكي لذمارٍ همّ رحلتهِ ... فتنكر الريحُ شكواهُ وتبلعُهُ

إذن فالاستدارة، أو تعديل اصل القناع صوب اليمن - موطن الشاعر الجديد - سيكون لها اثر في تلقي القناع أو صُنعه بمشاركة القارئ، وهكذا يكون مبرراً التطابق في اطار المعارضة بين قول ابن زريق:

أستودع اللهَ في بغداد لي قمراً. . . .

وقول المقالح:

استودع الله في (صنعاء) لي قمراً. . . .

منتقلاً من مدينة النص المعارض إلى مدينته، ومن ضمير الغيبة إلى ضمير المتكلم المضمَر في (استودع) في المقطع كله..

والتحويل أو التعديل الاخر الاهم، هو تعيين الغائب خلف قناع ابن زريق، فإذا كان (قمر) ابن زريق البغدادي امرأة يحن اليها عبر هذه الاستعارة؛ فالمقالح يحن إلى مدينته ذاتها والى وطنه وقريته..

فإذا كان تضمين بيت البغدادي:

ودعته وبودي لو يودعني ... صفو الحياة واني لا اودعه

يشي بالدلالة العاطفية المحض ؛ فإن السياق الذي انتقل اليه في معارضة المقالح هو سياق وطني اعم، حيث يقول بعد تضمين البيت السابق كاملاً:

بعدتُ عنه لأبكيه وابعثه ... من قبره، هل انا بالبعد أخدعهُ ؟
اكاد المح عن بعدٍ طلائعهُ ... تقيم جسرَ أمانينا وتشرعُهُ

والملاحظ ان الهاجس الوطني الحاد هو الذي يتحكم في بناء اقنعة

المقالح، وهذا أهم تعديل أو تكييف يجرية الشاعر على اقنعته أو رموزه المقنعة.

إن الجانب السردي واضح في استثمار قصة شهيرة متحصلة من ارتباط اصل القناع بها. . . فالحياة التي عاشها ابن زريق ونهايته المأساوية، تمثل حاصلاً قصصياً ينضاف إلى طاقة النص الدلالية، والى بناء النص الجديد المستفيد من وجوده التناصي هذا.

ومادامت القصيدة تتأطر بتغريبة ابن زريق، فلا ضير من ان يتوسع الرمز ليأتينا عوليس والشاعر الضلّيل ايضاً. . وان تتهرب كسرة من حياة ابن زريق عبر علامات مكانية مثل الكرخ وبغداد. . .

الشاعر الضلّيل

يكتب بالدمع من المنفى

قصائد العودة في أعماقه تنتظر الرحيل

وتستفيد القصيدة من الاشارات المختزلة ايضاً، كالبن والقات والسد في استثارة واضحة المقاصد، تريد ان تمنح القناع هوية سردية تناسب تبدلات المكان، كما تناسبت مع تبدلان العصر والزمن.

وهذا ما نراه في (تقاسيم على قيثارة مالك بين الريب) حيث يتعمق تركيب النص الجديد من جهة بنيته، بالاستفادة.من الطاقة القصصية الكامنة في قصة الشاعر الذي مات وهو في طريقه إلى الحرب ضمن جيش المسلمين، ثم تركه رفاقه ليواجه مصيره وحيداً إلا من الذكريات والشعر الذي استعاد به لمحات من حياته واشواقه إلى اهله ووطنه.

ويتعمق التركيب من جهة المعارضة، أيَ كتابة مقاطع عمودية تحاكي قصيدة ابن الريب وزناً وقافية ؛ ثم تتباين هذه المقاطع البيتية مع المقاطع الحرة التي تخالفها في البناء كما تخالفها في التفعيلة. فالمقاطع الحرة من المتدارك، اما المقاطع العمودية فهي - كقصيدة مالك - من البحر الطويل[1].

---

(1) هذا التركيب الوزني يحصل في (هوامش يمانية...) ايضاً، حيث تأتي المقاطع العمدية على بحر بسيط ؛ والمقاطع الحرة على الرجز. وهو جانب اخر من جوانب البنية المركبة لقصيدة الرمز المقنع، مع المزج بين العمودي والحر.

وقصيدة (تقاسيم..) قناع كامل، حيث تبدأ المقاطع الحرة اولاً، فنسمع صوت ابن الريب من قناعه:

يوشك الان ان ينتهي زمن الوصل والفصل

ان ينتهي زمن الخيل والليل

ان ينتهي بيننا

- مهرتي وانا - كل شيء

توشك النار في الجسد المتألم ان تنطفي..

وهي اشارة إلى احتضار ابن الريب عند كتابة قصيدته ؛ لكن المقالح إذ يقترب من قناعه إلى حد المطابقة والتماهي معه عبر المعارضة، ينتقل بطريقة ذكية؛ هي عبارة عن حيلة سردية معروفة هي الاستبطان. فالشاعر ينسب القول إلى سواه ليعبر عنه فيقول:

فأسمع صوت أنيني:

بكى الشعر مرثياً واجهش رائيا

وأمطر من نار الدموع القوافيا

وإذا كان الشاعر يستمد من قناعه اشارات ودلالات تناصية، مثل (وادي الغضا) و(ابن عفان)، فإنه سرعان ما ينقل مكانية القناع وزمنه ودلالته إلى فضائه هو، إلى اليمن ومعاناتها، فيقول:

أرى وجهَ (صنعا) في النجوم معاتباً

وأقرأه في الحلم غضبان شاكيا

ويصل به من بعد إلى الحزن العربي الاعم حيث:

(القدس) تدفن احزانها في عيون التراب الجريح

تنادي بلاصوت

وهذا ينطبق على الرموز الاسطورية المقنعة التي يستخدمها المقالح، سواء ماتعرضنا له هنا، أو ظل خارج هذه الدراسة، إلا ان المقالح فيها كلها يجيد صنع هذه الرموز القناعية معدّلة ومحوّرة ؛ ومليئة بالطاقة السردية والدلالات المتجددة، مما يجعلها اقرب إلى القصص الشعرية ذات المحمول الوطني والقومي الواضح.

الفصل الثالث

قصيدة السيرة

يعيدنا البحث في قصيدة السيرة ومظاهرها السردية، إلى تداخل الانواع الأدبية، فالسيرة سواء أكانت ذاتية أم غيرية [1]، تستحضر مادة تُروى، محددةً بزمن وأمكنة وشخصيات وأحداث، وبضمير سرد واضح، هو المتكلم في حالة السيرة الذاتية، والغائب في الترجمة الغيرية. وبذلك تقترب من الرواية والتاريخ كثيراً، لاسيما في السير الأدبية التي تكون مادتها وشخصيتها وأحداثها، مستلة من الأدب، الامر الذي يغري بأن تأخذ السيرة شكلاً أدبياً، وربما جاءت بهيئة عمل سردي خالص.

ولقد شجع ازدهار السيرة الأدبية على ظهور السيرة الشعرية، أي تقديم رواية الحياة منظومةً شعراً، بناء على تشغيل الذاكرة بأقصى طاقاتها، فأية صعوبات متوقعة في تدوين الماضي، الخاضع لوعي الحاضر الذي يشكله، ستتكفل السيرة الذاتية بتذليلها، عبر استنفار آليات «مسرات الذاكرة التي تستحضر هنا لتفعل فعلها وتؤلف قصة حياة»[2].

ولكن الماضي شيء يعز على الاستعادة. وإذا ارهقنا انفسنا

(1) تُعد السيرة (ذاتية) إذا كتبها صاحبها نفسه، أما إذا كتبها اخر فهي (ترجمة حياة) أو (سيرة)، ويطلق عليها احسان عباس في كتابه (فن السيرة) ص112، مصطلح (الترجمة الغيرية) أو (السيرة الغيرية).

(2) ميري ورنوك : (استكشاف الذات ـ اليوميات والسير الذاتية) ترجمة فلاح رحيم، آفاق عربية، ع 3، بغداد ـ آذار 1993، ص 94.

لاستحضاره، فإنه سوف يتعرض لانواع من التغيير والتعديل والحذف والاضافة، بسبب النسيان أو التناسي اللاشعوري. فضلاً عن أن الذاكرة ـ وهي عماد السيرة الذاتية ومجال اشتغالها ـ «لاتُنسى فحسب، بل هي تفلسف الاشياء الماضية، وتنظر اليها من زوايا جديدة، وتهدم وتبني حسبما يلائم تجدد الظروف وتغيرها، وتجد التعليل والمعاذير لاشياء سابقة، لانها في عملية كشف دائم»[1].

واذا كان استرجاع الماضي عسيراً ـ لامستحيلاً ـ ؛ بسبب اخطاء الذاكرة ونواقصها ومقاصدها اللاشعورية ؛ واسقاطات الوعي القائم على وعي زمن مضى وأحداثه وشخصياته ؛ فإن كتابة تاريخ حياة الاخر المنتمي إلى زمن غير زمننا، تصبح مهمة اكثر عسراً، لان ذلك يقتضي التقمص والحلول، اضافة إلى التوثيق والتمحيص في الوقائع، والعيش في عصر غير عصر المؤلف. ويهمنا في هذا الفصل ان نبين صلة السيرة الذاتية خاصة بالتاريخ ؛ أي بماهو مدون ومعروف من لدن المؤرخين، وكيفية ظهوره أدبياً في السيرة الذاتية الأدبية، وفي السيرة الشعرية بصفة خاصة.

لا نشك في ان السيرة الذاتية ـ كفنٍ يحرج التصنيف النوعي للاداب والفنون لاقتراضه كثيراً من فن الرواية والقص ـ قد نشأت في اطار التاريخ، واتجهت اليه في غاياتها، «ثم ابتعدت عن هذا الاصل التاريخي، حين صارت لها غايات تعليمية أو اخلاقية»[2].

وقد انعكس المهاد التاريخي للسيرة في اشتراطاتها الفنية، إذ طالب كثير من الباحثين كتاب السيرة الالتزام بالتسلسل التاريخي، وعدم استباق المعرفة، كالقول عن (السياسي) المترجَم له في السيرة، أو الذي يكتب سيرته بنفسه (لقد وُلد هذا السياسي في قرية صغيرة. . .) وهو القول الذي يورده اندريه موروا مثالاً على خطأ استباق الامور في السيرة. لكن الرد على هذا الافتراض ممكن باستخدام موجّهات القراءة؛ حيث اننا إذ نتناول كتاباً في سيرة اديب ما أو علمٍ في السياسة أو المجتمع أو العلم، فإننا لانستطيع إقصاء معرفتنا

(1) إحسان عباس : فن السيرة، ص 114.

(2) إحسان عباس : فن السيرة، ص 10 ـ 11.

بشهرته، أو ما سيصير عليه ذلك الطفل عند ولادته [1].

وإذا كان الارتهان بالتاريخ ليس قيداً أو شرطاً لانجاز سيرة ذاتية أو غيرية، فإن كتابتها نثراً لاتعني صدقاً اضافيا للوقائع، بحجة ان لغة النثر قد طُوعت بمرونة اساليبها، لتغدو اكثر قدرة على التعبير عن الموضوعات الذاتية. وبذا يفسر الباحثون في فن السيرة إقدام شعراء مثل اسامة بن منقذ وعمارة اليمني على كتابة قصص حياتهم باسلوب سردي نثري، «فهؤلاء لم يكونوا راضين عما اودعوه في دواوينهم حول أحداث حياتهم وافكارهم ومشاعرهم، كما كان يفعل اسلافهم»[2].

وهو تعليل ينطلق من تجنيس السيرة كفن نثري سردي صرف، وعلى اساسه يفسر انحسار الشعر في تدوين السيرة.

ولكن هيمنة ضمير المتكلم في سرد السيرة الذاتية، وعائدية الأحداث وافعال السرد إلى المؤلف، تجعل امكان الشعر فيها وارداً بشكل قوي ؛ لان (الأنا) الشعرية تجد قناعها في (الأنا) السيرية وعلى مقربة من كاتبها نفسه، فيتطابق التعبير بأنا الشاعر وأنا الكائن السيري بشكل تام. وتوصلنا هذه النقطة من بحثنا إلى تحديد للسيرة، ينطلق من مزاياها وامكاناتها التعبيرية. حيث يعرفها فيليب لوجون بأنها «قصة استعارية نثرية يروي فيها شخص حقيقي، قصة وجوده الخاص، مركزاً حديثه على حياته الفردية، وعلى تكوين شخصيته»[3].

لكن جورج مش يحذر استعصاء السيرة على التعريف، لانها أكثر مرونة واقل وضوحاً من سائر الاجناس الأدبية، ثم يقترح تعريفها بواسطة تفكيك مصطلحها (Autobiography) فهي وصف Grophia لحياة شخص Bios بواسطة الشخص نفسه Auto[4].

---

(1) ليون إدل : فن السيرة الأدبية، ترجمة صدقي حطاب، ص 6 ـ 7. ويورد احسان عباس مثال موروا نفسه في (فن السيرة) ص 96.

(2) صالح معيض الغامدي: (السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم)، مجلة علامات، ج 14م 4، ديسمبر 1994، ص 74.

(3) صالح معيض الغامدي: (السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم)، مجلة علامات، ص 54.

(4) نفسه: ص 52.

إنّ سمة (الذاتية) في السيرة الشخصية تفرز ملازمات فنية واسلوبية مستقرة في نصوص السيرة الذاتية، منها :

1 ـ روايتها بضمير المتكلم «بكونه صاحب وجهة النظر في العمل السيري»[1]. وذلك يجعل السارد ذاتياً بشكل مطرد، سواء بضمائر التلفظ وعائدية الأفعال، والمظاهر السردية اللسانية الاخرى، «أم بكون التبئير على بطل السيرة شيئاً مفروضاً في الشكل السير ـ ذاتي»، كما يرى جيرار جينيت[2]. الذي يضيف في الموضوع نفسه، بأن السارد السير ـ ذاتي غير ملزم بأي تحفظ بإزاء ذاته والتحدث باسمه الخاص، اكثر مما يسمح لسارد بضمير الغائب، بسبب تطابق السارد مع البطل. لكن جينيت يثير مشكلةِ اخرى تترتب على وجهة النظر، حيث ان التبئير الوحيد من وجهة نظر السارد ـ البطل ، يتحدد بالعلاقة مع معلوملته الحالية كساردٍ، وليس بالعلاقة مع معلوماته الماضية كبطل. أي ان اتجاه السرد لايبدأ بشكل خطي تصاعدي، كما هو في الحياة التي عاشها، بل بالحياة التي يرويها الان كجزء من ماضيه. وهي مسألة دقيقة تتصل بالوعي المُسقط على رواية السيرة وخطابها.

2 ـ انتماؤها زمنياً إلى ماضٍ في حالة استعادته. وهذا يعني تشغيل الذاكرة بطاقة قصوى ؛ واجراء عملية تمثيل للماضي عبر الاشكال الفنية التي تتخذها السيرة الذاتية في شكلها الغني المقدم للقارئ. وعند هذه النقطة يرد امكان الشعر في السيرة، أو ظهورها شعرياً. ولا مبرر للنظر إلى تاريخية السيرة كسمة ملزمة لمنتجها وقارئها المعاصرين، حيث يقرر مؤلفا كتاب (نظرية الأدب) «ان السيرة نوع أدبي قديم. وهو اولاً جزء من علم تدوين التواريخ من الناحية المنطقية ومن التسلسل الزمني»[3]. إذ انها تتعرض لما يتعرض له أي متن يراد بناء هيكله اسلوبياً، من حيث حيل السرد والاعيبه كالتقديم والتأخير، والتأجيل والاستباق، والتوقف والتسريع ؛ والتغييب والاظهار، والترميز وغير ذلك . . .

---

(1) حاتم الصكر : كتابة الذات، ص 197.

(2) جيرار جينيت : وجهة النظر..، ص 67.

(3) ويليك ووارين : نظرية الأدب، ص 77.

إن التخلص من الحاضر عند كتابة السيرة ليس إلا وهماً، إذ لايستطيع الكاتب السيري مهما «فعل أن يتخلص من الحاضر الذي يكتب فيه، ليلتحم بالماضي الذي يرويه»[1]. فكأن فن السيرة الذاتية قائم على هذه الاستعادة الزمنية من منطلق الحاضر. وليس من سبيل لتلقيها، كفن مستقل، إلا عبر فهمها كأستعادة بواسطة الذاكرة التي تعني بداهة، ان فعل التذكّر، يتم في الحاضر، ذهاباً إلى الماضي بطريقة الانتقاء والاختيار، أو ماتسميه يمنى العيد (الاستنساب) واستحالة الالتزام بتسلسل الزمن، «وعجز الكتابة عن استعادة كل ابعاد المحكي، بل اجتزاء ـ واحياناً تقديم وتأخير ـ يقتضيه السياق»[2].

وذلك جزء من الحرية الاسلوبية في نص السيرة، وهو يمثل نقطة جذب للشعراء كي يجعلوا اعمالهم ذاتها، مرايا سيرية، يتمرأى فيها ماضيهم، أو مايريدون عرضه منه على قرائهم.

3 ـ وذلك يوصلنا إلى درجة الصدق فيها. فالتطابق المفترض بين الوقائع وعرضها غير ممكن، لأسباب تتعلق بآلية عمل الذاكرة، وما يشوبه ـ وعياً أو لاوعياً ـ من حذف أو نسيان، أو اضافات أو تعديلات ؛ لبُعد الزمن مثلاً ؛ أو لأسباب تتعلق بالشخصية ووضعها الحاضر. وهذا يؤكد انتساب السيرة للحاضر لا للماضي. فالحاضر يشكل وعي كاتبها، ويفرض عليه اعرافاً، لايستطيع تجاوزها، تتدخل في صياغاته، وقبل ذلك في انتقاء نقاط العرض ومرتكزات الحياة التي عاشها، فالصدق الخالص امر مستحيل، لذا ظل الصدق في السيرة «مجرد محاولة»[3] يحبطها أو يحد منها الزمن ـ زمن الكتابة ـ ، وآليات الذاكرة اللاواعية، والغرائز الانسانية، فضلاً عما يسميه النقاد «خلق الماضي»، [4] لاسباب أجدها تتعلق بالتلقي في المقام الاول، وخشية رقابة القارئ الضمني المنبثق من ثنايا السيرة اثناء تدوينها، فلا تلقّي السيرة الذاتية، ولا وعي كاتبها اثناء انجازها، يسمحان بتصور درجة صدق كاملة لما جرى.

---

(1) جورج ماي : السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، ص 94.

(2) يمنى العيد: (السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة)، مجلة فصول، العدد الرابع، القاهرة ـ شتاء 1997م، ص 12.

(3) احسان عباس : فن السيرة، ص 113.

(4) ميري ورنوك : (استكشاف الذات...)، ص 94.

ثم كيف نستطيع المقايسة إذا افترضنا حياة المؤلف السابقة مرجعاً لسيرته ؟ فالحياة الماضية عاشها هو، ومايظهر لنا من سطحها الخارجي، ليس هو جوهرها الذي يعنيه عرضه، بعد تلك السنين.

من هنا كان مصدر الشك في تجنيس السيرة. فهي غير راسخة، كما يقول جينيت، بمعيار أدبية الاجناس الأدبية، ويضيف ان تعريفها المركّب من سمات ثلاث موضوعية أي مصير ذاتيةٍ حقيقية، وصيغية أي السرد الاستعادي على لسان المتكلم، وشكلية أي انها نثرلإلايعدو ان يكون ارسطياً في نمطه، لا زمنياً بصفة قطعية[1].

لكن عدم الرسوخ هذا ؛ يجعل افق انتظار السيرة الذاتية، لدى القارئ، متحولاً غير مستقر، وربما جعل بينه وبين العمل السيري توتراً مطلوباً لفهم العمل. كأن لاينتظر القارئ العربي، مثلاً (كشفاً) أو (بوحاً) فضائحياً، كما في السير الذاتية الغربية (اعترافات روسو) مثلاً ؛ لكنه سوف يصدم بما يجتزئ كاتب السيرة ليقدمه للقارئ، حيث يكون الاهتمام بالكيفيات التي شكّل بها الفرد ظروفه ـ كما يرى سارتر ـ وكيف شكل، هو بدوره، المستقبل من خلال افعاله واهتماماته الخاصة[2]. وإذا ماصار افق القراءة مناسباً لهذا الفهم لجنس السيرة الذاتية ؛ فإن مقياس الصدق ودرجته، سيكون اقل اثراً في كتابة هذا النوع، لاسيما اذا كانت السيرة شعرية، تخضع لخطاب بلاغي يقوم اصلاً على علاقات لغوية وتراكيب بنائية خاصة، في فضاء الشعر المفارق للتسميات الواقعية أو الحقائق كما هي.

ولعل هذا الفهم للصدق، والمطابقة بين الحياة والسيرة مطابقة الشيء لمرجعه، قد اسهمت في تأخر هذا الفن الذاتي في الأدب العربي، أو ظهور

---

(1) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، ص 88 وص 11. لكن يمنى العيد ترى «ان خطاب السيرة الذاتية نفسه لا يخلو من عملية تجنيس تتخذ مظهر اللاتجنيس. فخطاب السيرة الذاتية الذي يعتمد المجاورة بين اساليب وانماط نصية متنوعة (كالمجاورة بين الحكاية والشعر والمثال والحكمة والمدونة والحوار والتعليق....) يوهم بلا تجنيسه. إلا ان المتأمل في هذه المجاورة، يكشف عن سياق ينتظم وفقه خطاب السيرة الذاتية». تراجع : يمنى العيد، سابق، ص 12.

(2) ميري ورنوك : سابق، ص 91.

اعمال تنقصها مواصفاته واشتراطاته، والتهرب احياناً من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب في سرد السيرة.

ـ اخيراً نعود إلى مسألة التجنيس، فنلاحظ تركيز أغلب معرِّفيها ـ أي السيرة الذاتية ـ بأنها سرد نثري [1]. ولكن ذلك التخصيص محدد بالشكل الغالب في عرض السيرة الذاتية، لكونها «رواية حياة المؤلف بقلمه» كما يظهر في التعريف التقليدي السائد [2]. ولكن هذا التحديد للسيرة بجانب الرواية فيها فقط ؛ يتجاهل وضعية (الأنا)، ووجهة النظر التي تعد من أبرز مهيمنات التأليف السيري الذاتي.

إن موضع المتلفظ المحدد بضمير المتكلم وعائدية افعال السرد اليه في السيرة الذاتية، اكثر اهمية من (الشكل) الروائي الذي تظهر به السيرة في العادة. والتدقيق في المتلفظ السيري تُرينا وجود ثلاثة انواع من (الأنا) هي :

ـ أنا المؤلف الحقيقي، وأنا السارد، وأنا الكائن السيري.

فالأول يقف وراء عمله، بحكم وصف السيرة بالذاتية، والثاني هو السارد المنبثق من الحاضر والقائم بفعل الاستذكار والاستعادة وترتيب عناصر خطاب السيرة. اما الأنا الثالثة فتعود إلى الكائن السيري، البطل الذي لايطابق بالضرورة المؤلف والسارد، بما هو عليه كمخلوق أدبي في العمل نفسه، لانه مجموع وعي السارد في الحاضر، وحياة المؤلف في الماضي، وإطلالة الفرد على المستقبل. فهو كائن ثالث مستقل عن الذاتين المعروفتين. وستضاف باستخدام الشعر في السيرة، أنا رابعة هي أنا الشاعر الذي يرتب خطاب الشعر ويظهر فيه، تبعاً لاشتراطاته التي تتنازع مع خطاب السيرة القائم اساساً على السرد، وتحاول المحافظة على شعرية القصيدة من جهة، واستثمار سردية السيرة من جهة اخرى.

---

(1) نذكّر هنا بتعريف فيليب لوجون الآنف، والذي تناقشه يمنى العيد، سابق، ص 13، وتصفه «بأنه متعسف وقارّ... ويتجاهل الفضاء الذي يمكن ان تخلقه القراءة التأويلية، ومحدوديات التجنيس المفترضة سابقاً». لكن الكاتبة تشير إلى ان لوجون ذاته عاد لينقد مفهومه حول (ميثاق السيرة الذاتية) واعترفَ «بأن عامل القراءة يُسقط امكان ابراز خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها، وبشكل واضح عن الاجناس الأدبية القريبة منها» يمنى العيد نفسه.

(2) ذلك مايقرره المعجم الأدبي. نقلاً عن حاتم الصكر: كتابة الذات، ص 191.

واحسب ان توتر (قصيدة السيرة) ومنحاها الدرامي سينشأ من لحظات تصادم اساسية بين :

1 ـ السرد ممثلاً بالرواية السيرية، والشعر المؤطِّر لها.

2 ـ زمن السيرة الماضي كأحداث ووقائع،وزمن الكتابة الحاضر.

3 ـ أنا الشاعر والراوي ؛ وأنا السارد والكائن السيري (كبطل وسارد).

4 ـ الوعي القائم في اللحظة السيرية ككتابة ابداعية، والوعي المحدد بزمن الوقائع المستعادة.

5 ـ تداعيات الذاكرة واستجاباتها اللاوعية، وندّات المخيلة وتزويقاتها الصورية.

6 ـ خطّية السيرة كأحداث ووقائع، ونسق الشعر القائم على التداخل لا التتابع الخطي.

7 ـ نزوع السيرة نحو تحديد جنسها، والتداخل بين الاجناس في طبيعة تشكّلها.

هكذا تكون (قصيدة السيرة) مرشحة لتغدو ميدان صراع مكثف بين النمط والتشكل الفني له، وذلك يفرز صراعاً اخطر وأعمق بين التاريخ كزمن ماضٍ والصوت الحداثي المعاصر الذي تنتمي اليه السيرة كلحظة ابداع. وينعكس ذلك التوتر على مستويات عدة في متن السيرة ومبناها، لعل ابرز مظاهره هو التجلي الحقيقي والواقعي للمرجع السيري، ومقدار مفارقة مفردات السيرة الذاتية لحياة الكائن نفسه، أي مقولة الصدق ودرجته في خطاب السيرة الذاتية، لاسيما في قصيدة يرتفع فضاء البلاغة فيها، ليستوعب الصور والاستعارات والتعبير الفني للحالة المراد توصيلها.

لذلك لانستغرب أن تحذف (قصيدة السيرة) في الخطاب النقدي التقليدي، لتندرج في اغراض آخرى، كالوصف والشكوى والاخوانيات والرثاء وذم الزمان وحتى الغزل أو السياسة والحروب وغيرها. . .

لكننا نشير إلى نبذ اخر لقصيدة السيرة، يتم هذه المرة بدعوى اقصاء الغنائية عن القصيدة الحديثة، فما دامت قصيدة السيرة تصلنا بملفوظ ضمير

الذات المتكلم في خطاب السيرة ايضاً ؛ فإن النثر حصراً هو ميدان الكتابة السيرية برأي هؤلاء. ولكنّ تقارب السرد والشعر سوف يؤطر محاولات (قصيدة السيرة)، فلا يغدو الأنا السيري رمزاً أو دالاً ذاتياً بالمعنى الغنائي السطحي المعتاد. وسوف يستعاض عنه بقوة الأنا الأدبية الاكبر، والتي تعرض خبراتها وتجاربها وذكرياتها. .

وهناك من يريد البحث عن الشاعر كائناً سيرياً في اعماله، أي نصوصه المنجزة. باعتبار العمل الأدبي انعكاساً للذات، «فهم يقرأون مؤلفات الكتّاب وكأنها حوار ذاتي باطني أو تيار من الشعور»[1]. وهؤلاء المتأثرون بتوصلات علم النفس ومدرسة التحليل النفسي على وجه التحديد، يربطون آلياً بين العمل وصاحبه، ليغدو وثيقة على حياته ومشاعره. وهذا موضوع جدل واعتراض كما نعلم. . يبقى لدينا مقترح اخير يذهب اصحابه إلى معاينة تلفظات الشاعر خارج نصه، أي من خلال يومياته ومذكراته ورسائله وكتاباته عن نفسه أو سواه، لنلتقط منها اجزاء صورته المتناثرة[2]. وهذا المقترح يُجابه بسبب معاكس تماماً لرفض اعتبار النصوص وثائق على حياة الكاتب (او الشاعر) الذي كتبها. فتلك النصوص تُرفض كوثائق، بدعوى عدم ضرورة المطابقة بين النص وحياة صاحبه. اما المقترح الاخير أي الاستدلال بالتلفظ فيرد بحجة ان النصوص ـ لا النيات المعلنة في كتابات خارج النصوص ـ هي المحك الوحيد، لأية حياة ممكنة، يراد تصورها. .

أصبح لدينا إذن ثلاث طرق ممكنة للتحقق من السير الذاتية :

1 ـ النصوص نفسها كمصدر وحيد لما في الحياة من أحداث وافكار.

2 ـ اليوميات والمذكرات والتعليقات والتلفظات خارج النصوص.

3 ـ السيرة الصريحة والمجنسة سرداً نثرياً باسم صاحبها.

لكننا سنقترح هنا، قصيدة السيرة، أي تلك النصوص الشعرية المتجهة إلى الماضي الشخصي، لاستثماره في انتاج سيرة شعرية، يسودها السرد،

---

(1) ليون إدل : فن السيرة الأدبية، ص 79.

(2) قد تكون الرسائل مضللة.. وقد يكون ثمة خداع للذات في اليوميات والمذكرات، يُراجع : إدل ، فن السيرة...، ص 46 في حديثه عن رسائل هنري جيمس، وميري ورنوك : (استكشاف الذات....) سابق، ص 90 حول احتمالات خداع الذات.

ولكن دون الالتزام بخطية الرواية التاريخية وزمنها المتدرج من المولد حتى النضج. وبأستدعاءات الذاكرة كمولّد حدثي للسيرة، ولكن بمؤازرة المخيّلة التي تجد لتلك الاستدعاءات والتذكرات، اشكالاً وتشكلات شعرية ممكنة.

ذلك ان قصيدة السيرة هي شعر قبل كل شيء، ومعنى شعريتها قيامها على لغة خاصة وعلاقات تركيبية ودلالية وايقاعية كذلك.

إلا ان شاعراً مهماً ومعاصراً مثل اكتافيو باث سيواجه مقترحنا بعبارته الشهيرة والمباشرة: «ليس للشعراء بيوغرافيات. اشعارهم هي بيوغرافياتهم»[1]. وهكذا يقترح، لقراءة شاعر محدد، ان نمضي إلى أشعاره مباشرةً، متجاهلين حوادث أو مصادفات وجوده الارضي. إذ لاشيء غير متوقع فيها باستثناء أشعاره، فهو «لا ينتسب إلى هذا العالم ولا إلى العالم الاخر»[2]، علينا اذن ان نعيّن وجود هذا الشاعر الذي لا تعيّن له إلا عبر أشعاره. عبارة اكتافيو باث لاتنفي اذن وجود السيرة الذاتية، لكنها تحصر هذا الوجود بالاشعار نفسها. فالاشعار مناسبة لتجميع كسر سيرية مهرّبة، يتسلمها المتلقي ويشكل من أجزائها المعماة بالصور، والمموهة بإخفاء القصد، وخلط الازمنة، صورة حياة الشاعر، وهذا ما أدركه بعض الشعراء؛ فوجّهوا قراء شعرهم للقراءة السيرية عبر نصوصهم.

كان وليم بتلر ييتس يجعل من قصائده دعائم تقوم فوقها معلومات عن السيرة. ولقد سمّى احد دواوينه بعنوان دال: (سيرذاتية)[3]. كما كان اليوت في قصيدة (الرباعيات الاربع) يلخص كهولته بين الحربين العالميتين حيث «ننتقل هنا من الاقنعة الاولى للشخصية التي كان الشاعر يتقمصها، إلى شيء اقرب مايكون إلى السيرة الذاتية»[4].

---

(1) اول سطر في المقدمة التي كتبها الشاعر اكتافيو باث لمختارات الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا. ينظر: نشيد بحري، فرناندوا بيسوا، ترجمة المهدي اخريف، ص 11.

(2) نفسه: ص 48.

(3) إدل: فن السيرة..، ص 69.

(4) نفسه: ص 102 ـ 103. ويصف قصائد إليوت «بأنها المعادل الموضوعي لحياته الباطنية، وانها مكتملة بنفسها... ومستقلة، وهي في مجموعها كاملة تضم السيرة الذاتية للنفس» نفسه: ص 1

ثمة محاولات إذن لاقتناص معالم سير ـ ذاتية من اعمال شعرية، يذهب توجيه القراءة لتلقيها كقصائد اولاً، لكن دلالتها ومرجعيتها والسرد السائد فيها، تميل إلى النوع السير ـ ذاتي. وذلك يعضد جهدنا في إبراز معالم سير ـ ذاتية في شعر محمود درويش الذي اخترناه ـ ولنا اسبابنا التي سوف نبسطها لاحقاً ـ ليكون ميدان تطبيق رؤيتنا لهذا النمط.

قد نجد في بعض التعريفات المدرسية للسيرة، اشارات لإمكان إنجازها شعرياً ؛ كالتعريف الذي تنقله يمنى العيد عن فابيرو الذي يقول : «إن السيرة الذاتية عمل أدبي، وهذا العمل قد يكون رواية، أو قصيدة، اومقالة فلسفية، يعرض فيه المؤلف افكاره، ويصور احساساته، بشكل ضمني أو صريح»[1]. . . وذلك يفتح باب التأويل في قراءة العمل السيري أياً كان نوعه المقصود ؛ لاننا سنواجه سيرة صريحة ؛ أو مضمنة في ثنايا العمل. وهذا الاحتراز مضاف ـ في رأينا ـ لإثارة فضول القارئ التأويلي، كي يتعقب ما اسميناه آنفاً بالكِسَر السيرية المتناثرة في النصوص؛ دون تقيّد بظهورها الزمني أو تتابعها أو ترابطها. وهذا التمييز، حتى في حالة الشاعر الذاتي، لايمكن ان يمّحي. فالحدود واضحة بين «التصريح الشخصي الذي يحمل طبيعة السيرة الذاتية وبين استعمال التصريح نفسه في العمل الفني»[2]. ولكن المقتبس يحيلنا إلى التمييز بين سيرة صريحة كمادة سيرة ذاتية مسماة ومجنسة ؛ واخرى يصرح بها العمل الفني نفسه. بينما يشير فابيرو إلى تصوير السيرة نفسها صريحة مرة، ومضمنة في اخرى، وكأنه يجعل ميثاق القراءة معقوداً بوضوح في الاعلان عن النوع أو الاحالات الدالة على الحياة الخاصة بالشاعر، ومايصرح به في النص، فيما يراه معقوداً ضمنياً بما يتهرب عبر القصائد من سيرة، غير مقصود التصريح بها.

وفي كلا النوعين من القصائد السير ـ ذاتية الصريحة أو المضمنة، يتفاعل القارئ مع النصوص، ويبني الفجوات التي تركها بناء النص الظاهر دون تفصيل أو توضيح.

---

(1) يمنى العيد : سابق، ص 13. وتنبه الكاتبة إلى وجود نوع من التداخل أو الالتباس، بين السيرة الذاتية الصريحة، والتي تضمر سيرة مؤلفيها. يُراجع: نفسه.

(2) ويليك ووارين : نظرية الأدب...، ص 80.

فيما تفشل سير الشعراء المكتوبة خارج النصوص، بواسطتهم أو بأقلام مؤلفين اخرين ؛ في تعضيد بنى نصوصهم ودلالاتها التي تعيش كيانها وعالمها بخصوصية فنية مختلفة، على هذا الاساس قرأ الدارسون بعض قصائد الشعراء العرب، كسير غير معلنة، فقيل إن قصيدة أدونيس (مفرد بصيغة الجمع) «عبارة عن سيرة الشاعر الذاتية، صاغها في قالب شعري، يلخص معاناة عصره، وتناقضاته، ويستوعب كل خبرات الشاعر السابقة»[1]. وقد يصح ان يقال ذلك في قصيدة مثل (هذا هو اسمي) تركز على التوتر الذي اشرنا اليه انفاً ؛ والمتحصل من تقاطع الشعري والسردي، والذاكرة والمخيلة، والأنا ـ بأنواعها ـ والاخر، فضلاً عن تعارضات الحاضر ووعي الماضي. .

وسوف نختم حديثنا عن تشظي السيرة في القصائد مضمنة لا صريحة، بالاشارة إلى ان (القراءة السيرية) ذات اثر في الكشف عن الذات، ثم اكتشاف ذات القارئ ايضاً، وهذا مايقرره دارسو فن السيرة، إذ يرون انه اذا كانت حاجة كاتب السيرة إلى تأمل ذاته، هي التي تحدو به إلى الكتابة، فإن الحاجة نفسها إلى تأمل الذات هي التي تجذب القارئ نحو السيرة الذاتية. . . وإننا «حين ننحني على كتف نرسيس، فإنما لنرى وجهنا لا وجهه، منعكساً على صفحة ماء النبع»[2]. وهذا هو الاحساس الذي ينتاب قارئ السيرة، وهو يبحث عن وجهه ايضاً في مرآة النبع التي أراد نرسيس رؤية وجهه فيها، أو يكتشف ذاته عبر محاولة الشاعر اكتشاف ذاته في السيرة.

ولمثل هذا القارئ ـ متلقي السيرة ـ لا المخاطَب المباشر ؛ يحسب كاتب السيرة حساباً ؛ وهو يسك رسالته البليغة. يقول باختين «إن السيرة الذاتية والاعترافات من الأشكال التي يأخذ إدراك المؤلف للمستمع فيها اهمية خاصة. . فكل تدرجات الشعور. . امام السامع. . تستطيع ان تحدد اسلوب الاعترافات والسيرة الذاتية»[3]. وهو يستدرك لاحقاً، ليوضح المقصود بالمستمع الذي يذكره، فهو «مشارك من داخل الحدث الفني، وانه يحدد من

(1) محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 102.

(2) جورج ماي : السيرة الذاتية، ص 118.

(3) ميخائيل باختين : (القول في الشعر والقول في الحياة) ضمن كتاب : مداخل الشعر، ترجمة امينة رشيد وسيد البحراوي، ص 57.

الداخل شكل العمل الفني . . و لايختلط . . بما يُسمى الجمهور الذي هو في خارج العمل»[1]. واحسب ان احتراز باختين هذا ـ رغم دعوته المعروفة إلى الحوارية في العمل الروائي ـ والأدبي عامة ـ والى تعددية الاصوات ؛ يفترض وجود المتلقي المنفعل بالعمل والمتفاعل معه ايضاً. وهو يعفي كاتب السيرة وشاعر قصيدة السيرة، من تخيل وجود سامع أو قارئ، خارج العمل، عليه ان يرضي افق انتظاره بتوصيل ما يتخيله هو، عن مزايا النوع، وما يجب توفره في النص.

وقبل ان نقدم العينات التي اخترناها لتأكيد احساس محمود درويش بأهمية قصيدة السيرة، ووجودها في مراحل شعره السابقة ؛ سوف نتعرف على مزايا درامية وحوارية في شعره، ترشحه لتجسيد هذا النمط من النزوع السردي في تشكلات قصيدته، وصولاً إلى القصيدة السيرية النموذجية، واعني بها (لماذا تركت الحصان وحيداً) التي ستكون موضوع التطبيق المفصل لاحقاً.

فالغنائية التي تسم شعر درويش منذ بداياته حتى اخر اصداراته، تترك اثرها في ايقاعات شعره في المقام الاول، لكن غنائية درويش، وان كانت في ستراتيجياتها، تلبي الحاجة إلى الانشاد [2] والصلة بالمستمع التي يؤكد هو نفسه عليها [3] ؛ فهي تؤطر خطابه الشعري، لكنها لاتخنقه أو تقصي دراميته، لذا نجده يكيف مفهوم الغنائية لصالح الصور العريضة التي تتكون منها قصائده، والابتعاد عن مباشرة موضوعه، والاغتراف من اليومي والمألوف لغة وصوراً ؛ فضلاً عن مزج الغنائية بالسرد، واللجوء إلى التسميات وتعينات

---

(1) نفسه، ص 59 ـ 60.

(2) من ذلك لجوء درويش إلى التكرار الايقاعي، والتركيز على بنية (النشيد) وخطابه، وحتى في اطار التسميات، حيث يعنون كثيراً جداً من قصائده، بالكلمات الاولى من ابياتها ؛ وهي عادة شفهية مطردة في الملاحم. ينظر : الصكر، مالاتؤديه الصفة، ص 64 و 65.

(3) يقول درويش في إحدى مقابلاته : «ليس مقياس الشاعرية ان يُقرأ الشعر.. بل ان يُسمع، ان يُغنى». . . يُنظر : حاتم الصكر، الشعر والتوصيل، ص 20 ـ 21. كما يدافع درويش عن الصلة بالجمهور واستجابته لقراءاته امامه، في لقاء اخر معه، ويعترف ان بينه والجمهور ألفة وعادات وتوقعات متبادلة، يربطها بالمصداقية الوطنية والاخلاقية والشعرية. ينظر : محمود درويش، (التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الارقى) حوار اجراه عباس بيضون، مجلة مشارف، العدد 3، القدس 1995، ص 110.

المكان والزمان، واعتماد اسلوب الحوار والمونولوج..

والى جانب مزج هذه الغنائية بالسرد، كوسيلة اداء، تقوم على الالتحام والوحدة والتآلف بين الاجزاء المبعثرة [1]، فإن الشاعر اخذ يعمق ما يمكن تسميته بالغنائية الشخصية، أي اجتراح خط غنائي لايتابع الخطاب الشعري السائد، وميوعة الغنائية، وصوتها العالي وذاتيتها النمطية، بل بإحكام الصلة بين الشاعر وموضوعه، ووقوفه بعيداً عنه بمسافة كافية، تسمح بتشكيله فنياً. فنكون إزاء شعر غنائي ذاتي لاينزلق للانغلاق في الذات، بل يتجاوز حدود الغنائية المحض «ليعبر بذاتيته عن قلق وتوتر حادين تجاه العالم»[2] كما نجد درويش نفسه يصف غنائيته بأنها ملحمية أسطورية وشخصية، في مقابلاته، ويعلن تمسكه بالايقاع وحبه له، واتخاذه من الفسحة الايقاعية الغنائية فواصل بين المقاطع [3]. وهي مرحلة وسطى بين بدايات درويش الغنائية الحادة ذات الحس الفجائعي [4]، وتوجهه الدرامي اللاحق.

ونصل هنا إلى الدرامية في شعره. وهي تتخذ تشكلات عديدة منها ماهو مسرحي مباشر؛ يظهر في اعتماده اسلوب (الحوارية) المستعار من المسرح، أو التداعي الصراعي داخل الذات ومحاورتها، وهو اسلوب قصصي، فيه من الدراما اثر واضح.

ونذكر كذلك حسّ السخرية الذي تميز به درويش، واعتمده اساساً في خطابه الشعري أو صوره وتفاصيل قصائده، ويمكن ان تصل هذه السخرية إلى درجة المفارقة والتهكم [5]، وعندي ان تفسير هذه السخرية واشكال المفارقة التي تتخذها في شعر درويش، تنشأ من وعيه بالتوتر بين الموضوع والتعبير عنه

---

(1) اعتدال عثمان : إضاءة النص، ص 148 ـ 149.

(2) رندة ابو بكر : (التجربة الشخصية كتعبير عن واقع عام، في شعر دينيس بروتس ومحمود درويش)، مجلة ألف، العدد 17، القاهرة 1997، ص 95.

(3) في المقابلة التي اجراها عباس بيضون مع الشاعر: سابق، ص 84 و94 و95 و99.

(4) «صور درويش لاسيما في كتاباته المبكرة، محتفظة بالكثير من العناصر الغنائية ؛ وذلك بفعل التوهج العفوي الذي املته الفاجعة» يوسف اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص 17. ويصف صور درويش بأنها «اميل إلى النشيد الجنتزي الحزين» نفسه، ص 18.

(5) رندة أبو بكر : (التجربة الشخصية...)، ص 75 و76.

ذاتياً، أي بين العام كتشكل خارجي ذي طبيعة إلتهامية، تذيب شخصيةِ أي متعامل معه، والخاص كشأن يومي وأليف وعادي وبسيط. . وكذلك حجم الفجوة بين الواقع والحلم بتغييره، والاحباط والضعف إزاء مهمة تغييرية عسيرة. .

وكثيراً ما نبه درويش قراءه ودارسيه إلى حقيقة السخرية في شعره، وصرح بأن شعره ليس جدياً بالقدر الذي يعتقده القراء. «انه لعبة دامية وجارحة، وكم اود ان يتناول ناقد ما السخرية في شعري» ويصف نفسه بأنه في الواقع مشروع فوضوي ومشرد. . . [1]

وتقتضي المفارقة توتراً دراميأ يبرع درويش في اقتناص عناصره من ازدواجات وثنائيات وتقابلات، تتنوع على نفسها، وتتوالد بشكل ملفت، وإن كان تناقض أو تقابل الجمل أو العبارات المكررة هو ابرز تشكلاتها، كما ان تقابل الماضي والحاضر، أو الواقع وحلم التغيير، هو المحتوى أو المضمون المولّد لاغلب مفارقات درويش وهي تأخذ شكل سخريات مريرة أو فكاهات مضمنة أو انحرافات صورية ولغوية، نجدها مثلاً في هذا البيت من قصيدة مفارقة نموذجية هي (خطبة الهندي الاحمر ماقبل الاخيرة امام الرجل الابيض): [2]

. . . . . وكنا هنا

نُعمر اكثر لولا بنادق انجلترا والنبيذ الفرنسي والانفلونزا

إن قراءة مثل هذه الانحرافات الحادة التي تخلق موقف السخرية، كتنويع على المفارقة الاساسية، لايمكن ان تُقرأ بكونها (اداء) فحسب، أي عطف (الانفلونزا) و(النبيذ) على السلاح الذي اخرج الهنود الحمر من موطنهم أو ابادهم على ارضهم. فالتمركز هنا حول مفارقة اكبر تختبئ وراء العبث أو المداعبات الساخرة، اعتقاداً بما حصل للهندي الاحمر على ارضه، كواحد من ابناء (شعب هذا المكان الجريح) كما تقول القصيدة، ثم ليضاف المعادل

(1) في مقابلة مع درويش اجراها باتريس باراس عام 83 لصحيفة لوموند، ونشرتها مجلة (الكرمل) مترجمة في العام نفسه، يُنظر : حاتم الصكر، الاصابع في موقد الشعر، ص 321.

(2) محمود درويش : احد عشر كوكباً، ص 47.

الشعوري الذي تبثه في قارئها إلى تأمل حالة الفلسطيني، كما يراد له ان يكون. وقد تنخلق السخرية من انحراف لغوي عبر الاسناد لغير ماهو متوقع كقوله :

ـ عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم

ـ عادوا على اطراف هاجسهم (1)

او السخرية من التسميات وتقليب معانيها لاستخراج دلالات عابثة :

ـ لو كان ذو القرنين ذا قرنٍ، وكان الكون اكبر

لتشرّق الشرقي في الواحهِ. . وتغرّب الغربي اكثر

لو كان قيصر فيلسوفاً كانت الارضُ الصغيرةُ دارَ قيصر (2)

وقد تكون السخرية ذات طابع شعبي، يحمل مفهوم النكتة كما يتناقلها أو يصنعها الناس في حياتهم اليومية، ولكن ذلك كله في سياق مأساوي فاجع. كقوله في قصيدة (مطار أثينا): (3)

مطارُ اثينا يوزعنا للمطارات. قال المقاتلُ : أين أقاتل ؟ صاحت به حاملٌ : أين أهديك طفلك ؟ قال الموظف : أين أوظّف مالي ؟ فقال المثقفُ : مالي ومالك ؟ قال رجال الجماركِ : من اين جئتم ؟ أجبنا : من البحرِ. قالوا : إلى أين تمضونَ ؟ قلنا : إلى البحر. قالوا : وأين عناوينكم ؟ قالت امرأة من جماعتنا : بقجتي قريتي. . .

ولاشك أن العنصر الدرامي في السخرية بارز هنا، لانه يستدعي عدة اساليب كالمحاورات، والتعليقات، واستحضار اصوات متعددة، من مواقع متباينة، بعضها يحمل وجهة نظر عدو. وهذا ما برع فيه درويش بين زملائه شعراء الحداثة، لانه يستبطن صوت الاخر، ويقدمه في القصيدة، رغم اطارها الذاتي. وهذا التوصل الاسلوبي لبحثنا، يضعنا في مواجهة عنصر اسلوبي اخر ذي طابع سردي في شعر درويش، اعني به : المزج بين السرد والغنائية كما

---

(1) محمود درويش : مأساة النرجس وملهاة الفضة، ص 5.

(2) نفسه: ص 17.

(3) محمود درويش : وردُ اقل، ص 23.

مر بنا اعلاه، ولكن يهمني ان اشير هنا إلى ان ذلك المزج بين آليات السرد (كالوصف والحوار والتسميات والتزمين وتعيين الامكنة. . .)، وبين الغنائية في وضوح معانيها ودلالاتها والاكثار من ضمير المتكلم ومباشرة الموضوع ومعاودة معالجته ؛ سيترك تجلياته ومظاهره في المزج، من جهة اخرى، بين العام والخاص. أو بين الذاتي والموضوعي. فكأنما تتمدد الغنائية إلى الذاتي والخاص، فيما يتكرس السرد الممزوج بها، من خلال الموضوعي والعام، نوضحه فيما يلي :

غنائية	ذات	خاص	أنا
سرد	موضوع	عام	نحن

ويكون بالامكان التعبير اسلوبياً عن تجربة شخصية في صورة هموم عامة[1]؛ أو العكس كما حصل في حالة درويش إذا توخينا الدقة، فقد كان تميزه بين زملائه هو في التعبير عن هموم عامة [فلسطين كموضوع رئيسي ومعاناة شعبها في ظروف الاحتلال أو المنفى] في صورة تجربة خاصة، تحضر فيها الذات بشدة.

وهذا التوتر بين العام والخاص، ينعكس على المعنى الذي يغدو توتراً معادلاً للعلاقة بينهما، وذلك واضح في موضوعات الحب والمرأة، وعلاقة الانسان بالطبيعة وبالطفولة والمدن وبالمنفى خاصة [2]. ففي هذه الموضوعات يبدأ الشاعر من تجربة شخصية ليعطيها اطاراً عاماً، مما يرتب اندماجاً ومزجاً اخر بين (الأنا) و(النحن) أي الذات والجماعة، وهو ما يحصل في قصائد درويش حيث يتبادل (أنا) الشاعر المتكلم، و(أنا) جماعية أو نحن اوسع دلالة واشمل لكونها ذاتاً جماعية. . . ويحصل منتوج جمالي فذ، يقوم على تقبل الحقيقة بتقاسم المعرفة مع الشاعر ؛ واعتبار هذه التجربة تعود إلى الاخرين، لا إلى صاحبها وحده [3]. بل لن يتحقق (الأنا) في القول إلاّ إذا استند إلى

---

(1) رندة ابو بكر : (التجربة الشخصية....)، ص 71.

(2) درست رندة ابو بكر (المصدر السابق نفسه) هذه الموضوعات بمقارنة شعر درويش بشاعر من جنوب افريقيا هو دينيس بروتس.

(3) ميري ورنوك : (استكشاف الذات...)، ص 94.

الـ(نحن) [1]. مثيراً في قارئه مايسميه باختين «ذلك المشترك بيننا، وما يجمعنا»[2]. ولعل درويش من ابرز الشعراء الذين تدرجوا عبر الغنائية ليصلوا إلى توترات درامية متحصلة بمزج الذات بالاخر، والأنا بالـ(نحن)، والخاص بالعام. وهو تدرج يطلق عليه كمال أبو ديب مصطلح (تعدد الأنا) ممثلاً له بقصيدة درويش (يطير الحمام)[3] حيث «يصبح تعدد الأنا سمة مائزة تبرز خلخلة وانفصاماً حادين وعداء وتناحراً»[4]. وبالاضافة إلى الطبيعة الدرامية يمنح هذا التعدد للقصيدة بُعداً جديداً على صعيد الرؤية العربية للعالم هو «تعدد المنظور»[5]. وقد ذكرنا آنفاً ان درويش يبرع في استحضار اصوات متعددة، منبثقة عن الأنا ذاتها، منشقةً عليها، فنجدها توالي ماضيها وتكرهه، وتحب الوطن وتنأى عنه، وتقترب من الاخر وترفضه، وتنغلق على نفسها وتقترب من الجماعة، وذلك كله مقدم في اطار درامي وصراعي أخاذ. وينسحب هذا المزج بين أنا الشاعر والجماعة، انبثاقاً عن عناق العام والخاص، إلى مسألة الذاكرة وهي ذات حضور درامي غني لدى درويش، فهي تتحرك افقياً وعمودياً: ذهاباً وإياباً بين الماضي والحاضر كزمنين متقاطعين من جهة، يمثلان زمن التذكر ـ الان ـ، والزمن المستعاد (المتذكَّر) ـ الماضي ـ، هذا من جهة الزمن؛ كما تمثل الذاكرة خصوصية للأنا، واندراجها ضمن زمن الجماعة ومكانها وحياتها. وهذا ماسنراه واضحاً في سيرة درويش الشعرية المضمنة في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً)، حيث تعمل الذاكرة بهذين الاتجاهين في الزمن والصيغة معاً.

لقد اشار دارسون كثيرون إلى غنى شعر درويش «الدرامي الفائق، والزخم الذي تضمه المشاهد الشعرية درامياً»[6]، وراقبوا عبوره من الغنائي إلى

---

(1) باختين : (القول في الحياة والقول في الشعر)، ضمن كتاب : مداخل الشعر، ص 33.

(2) نفسه: الصفحة نفسها.

(3) في ديوان درويش : حصار لمدائح البحر، ص 163.

(4) كمال ابو ديب: (الواحد/المتعدد ـ البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم)، فصول، ع 2، القاهرة 1996، ص 69.

(5) نفسه : ص 71.

(6) حسام الخطيب: (تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويش) ضمن كتاب (الشعر العربي في نهاية القرن)، ص 88. =

الدرامي، لاسيما في قصيدة (احمد الزعتر) التي عدّوها خروجاً على «التوجه الاحتجاجي أو الغنائي التفجعي الذي يسم القصيدة التي كان درويش يكتبها قبل ديوان (احبك اولا احبك) 1972، ومحاولة تشكيل النص وفق مايتطلبه البناء الدرامي من عناصر لم يعرفها الشعر العربي»[1]. ولعل من اهم العناصر التي يتحدث عنها هذا المقتبس، تلك التعينات والتثبيتات السردية زماناً ومكاناً، وتعدد الاصوات، واللجوء إلى الذاكرة التي تستعين على الاستحضار بالتسميات غالباً. ونحن ندرك تماماً ان التسميات هي من آليات السرد التي دخلت إلى القصيدة العربية مع موجة التحديث الاولى، وتصاعدت في الشعر الحديث التالي للرواد، وهي «تَحقق لآلية الخروج من الواحد إلى المتعدد»[2] التي مر بنا انها ملمح درامي وجزء من تحول في البنية المعرفية المتشكلة عربياً كجزء من البنية الثقافية. وذلك يتأكد في شعر درويش سواء بالتفلسف حول الاسم والتأمل في مبدئه ودلالته، أو في استخدام الاسماء بكثرة تعزيزاً لإيديولوجية النصوص، مثل (احمد الزعتر) و(سرحان. . .) وحتى اسماء المدن (قصيدة بيروت) وغير ذلك[3].

ولابد لنا هنا ان نتساءل عن مدى خدمة هذه الاستعدادات الدرامية لدى درويش في كتابة (سيرة شعرية)؟ بل كيف نستطيع كمتلقين ان نستخلص السيرة من العمل الأدبي ؟

إن درامية القصيدة، حتى في حال ترددها مع انعكاسات غنائية أو ملحمية كما في حالة درويش، تسمح برؤية متقابلة دائماً : في الصيغ والاصوات والازمنة، وايضاً في عمل الذاكرة والمخيلة. وهذا مايرشح شعر درويش دوماً، إلى جانب موازنة الخاص والعام، والأنا والـ(نحن)، ليغدو شعر

= وينظر كذلك : صلاح فضل، اساليب الشعرية...، ص 161 حيث يقول «كان النقاد قد لاحظوا بروز (العِرق الدرامي) بشكل مبكر في خطابه (اي درويش) الشعري عن طريق الحوار، وتعدد الاصوات، وتوقع بعضهم منه ان يكتب المسرحية الشعرية».

(1) محمد لطفي اليوسفي : في بنية الشعر...، ص 71.

(2) كمال ابو ديب : (الواحد / المتعدد....)، ص 49.

(3) من الطريف معرفة وعي الشاعر نفسه بالتسميات، ففي حوار عباس بيضون معه (سابق): ص93 يقول ان دلالة الإسم «متحركة ومتغيرة.. وانها ترفد النص بمسافات بعيدة ضرورية للشعر».

سيرة ذاتية، انطلاقاً من المنفى إلى الوطن، من الآن الحاضر إلى الماضي، من وعي الذات إلى التكون..

لقد قرّر باث بصدد بعض الشعراء المنفيين «ان الوعي بالمنفى هو علامة ثابتة للقصيدة الحديثة منذ قرن ونصف»[1]. واحسب ان الانطلاق من زمن كتابة السيرة ؛ ومكانية المنفى ؛ والعودة إلى الوطن بواسطة الذاكرة، هو ما سيعيننا حقاً لقراءة (سيرة شعرية) نستخلص عناصرها من العمل الأدبي، ونتبين «كيف يحوّل الشاعر اعمق تجاربة إلى فن منظم»[2].

لقد حاول درويش قبل هذه القصيدة ـ السيرة، ان يقدم لنا كِسَراً من سيرته في قصائد، وهي نصوص تحركها مرجعيات حياتية يوثقها الشاعر، فقصيدة (احن إلى خبز امي) كتبها الشاعر مصالحةً مع امه التي زارته في السجن، و(جندي يحلم بالزنابق البيضاء) عن جار يهودي من اصدقاء الشاعر، يترك فلسطين بعد حرب 67 لانه لايريد ان يكون ترساً في آلة حربية، وكذا قصة حبّه لفتاة يهودية [3] هي التي سيقول عنها (بين ريتا وعيوني بندقية) كذلك نستطيع تسمية تجارب اخرى تنقلها قصائده مثل (قصيدة بيروت) التي كتبها عن خروج الفلسطينيين من بيروت بعد الغزو الاسرائيلي للبنان...

ولكن أياً من هذه القصائد لا يُطلق الذاكرة في فضاء اوسع من الواقعة التي يريد الشاعر تسجيلها. لذا سيكون (لماذا تركت الحصان وحيداً) وبكلمات الشاعر (سيرة شعرية) تنطوي على «عودة إلى ماضي ذاتي. ماضيّ في الكتابة. ذاتي الشعرية»[4]. ولكن فهم درويش لوصف السيرة بالشعرية ملتبس قليلاً، بسبب تداخل وصف الاداة أي (شكل السيرة المكتوبة شعراً)، بوصف الموضوع أو مادة السيرة، (ماضي الذات الشعرية)، وهذا الاخير لم تقتصر عليه سيرة درويش الشعرية في ديوان (لماذا تركت....) كما سنرى.

ومن الطريف الا تفصل بين صدور السيرة الشعرية مطلع عام 95،

---

(1) اكتافيو باث : مقدمة (نشيد بحري)، ص 37.

(2) إدل : فن السيرة الأدبية، ص 105.

(3) حديث الشاعر عن هذه القصائد يرد في مقابلة عباس بيضون، سابق، ص 72 و 76 و 74.

(4) نفسه : ص 108.

وإجراء الحوار المطول مع درويش، والمشتمل على كثير من المعلومات الحياتية المباشرة، إلا أشهر من العام نفسه. وفي هذا الحديث يكشف درويش كثيراً من مراجع ووقائع سيرته الشعرية. واول ما يطالعنا مقارنته بين الام والاب التي سأوجزها متتبعاً دلالات ذلك التمييز الانفعالي والعاطفي، واستمرار الكلام عن الجد ايضاً، رغم ان درويش يوسع دلالات الام والاب لتتجاوز ـ كما يقول ـ الصفة العائلية وتأخذ «ابعاداً مكانية وثقافية وإنسانية»[1]. لكننا سنتعرف على هذه الدلالات ثم نستقصيها كما تشكلت في السيرة الشعرية.

الأب	الأم
الرحيل والهجرة	الأرض ـ البقاء
عدم الدفاع عن المكان	الاستقرار
متعدد	واحدة
متغير	ذات هوية مستقرة
مسالم	شرسة الطباع[2]

وإذا علمنا ان درويش هو الابن الثاني، المضغوط سايكولوجياً بين الاكبر والاصغر، استطعنا ان نفهم تداعياته في مقابلته، حول ما عاناه من قسوة. لكننا سوف نتوقف عند تجربتين شعريتين اضاءتهما المقابلة. وهما : تجربة الموت القصير الذي مر به الشاعر أو ما اسماه «حادثة الموت السريعة» و«العودة من الموت إلى الحياة»[3] واستماعه إلى مغنٍ ليلي في القرية يطارده المجتلون نهاراً، ويروي كفاحه وغربته ليلاً[4]. وسنرى كيف تحولت الواقعتان شعراً. فالحادثة الاولى كتب عنها عدة قصائد، ومنها «حجرة العناية الفائقة»[5] ذات البنية الايقاعية المدورة، والتي تبدأ ـ ربما بغير مصادفة ـ بكلمة

(1) مقابلة بيضون، سابق: 72.

(2) الجدول مستخلص من المقابلة نفسها، ص 71 ـ 72.

(3) نفسه : 98.

(4) نفسه : 78 ـ 79.

(5) محمود درويش : هي اغنية، هي اغنية، ص 43 ـ44.

(تدورُ. . . .) ويعترض تدويرها بضعة ابيات مستقلة ينادي فيها الشاعر قلبه، ولايذكر سوى الحبيبة والام التي لم يشاهد سوى وجهه. . . وينتابه الفزع الانساني المعتاد من الموت «شاهدت قبري على راحتي» وخلاصتها ان القلب «ضل قليلاً وعاد» مدركاً ان ثمة في العمر وقتاً لاشياء كثيرة. اما صوت المغني المطارد القادم من الذاكرة ؛ فقد استحضره الشاعر في (قصيدة الارض) التي يقول فيها :

يغني المغني
عن النار والغرباء
وكان المساء مساء
وكان.المغني يغني
ويستجوبونه :
لماذا تغني ؟
يرد عليهم :
لأني اغني
وقد فتشوا صدره
فلم يجدو غير قلبه
وقد فتشوا قلبه
فلم يجدوا غير شعبه
وقد فتشوا صوته
فلم يجدوا غير حزنه
وقد فتشوا حزنه
فلم يجدوا غير سجنه
وقد فتشوا سجنه
فلم يجدوا غيرهم في القيود
وراء التلال

ينام المغني وحيداً

وفي شهر آذار

تصعد منه الظلال [1]

وإذا ما اعتبرنا حديث درويش عن هذا المغني الليلي الغريب والمطارَد، وثيقة خارج - نصية، تضيء مداخلنا إلى القصيدة، فإننا نستطيع رؤية الاضافات والتعديلات التي تقدمها المخيلة لتعزيز عمل الذاكرة. وهذا شيء تسمح به السيرة الشعرية خاصة. وهكذا تولدت دلالات كثيرة عبر أغلفة كيان المغني الذي يفتشه عدوه فلا يجد اخيراً إلا القيود ذاتها، بينما كان المغني خالداً في أثير صوته وحيداً. . . تعود ظلاله في شهر اذار، كتموز القتيل المنبعث للحياة كل ربيع. . .

وهكذا يرفع الشعر فضاء السيرة ليختلط فيها الممكن بالمتخيَّل، والواقع بالحلم؛ والحادثة بدلالاتها، وما يقدمه الشعر للسيرة هو نموذج لإمكان تشكل الشعري من خلال السردي دون ان ينطفىء وهج الشعر تحت رماد النثر.

لقد اراد درويش كما يقول، ان يسجل «ما يشبه السيرة»[2]، ويعيد تأليف ماضيه واصفاً سيرته في (لماذا تركت. . .) «بأنها ليست شخصية فحسب، بل تحمل تاريخاً عاماً»[3]. وتضم، سيرته مع الشعراء كي يغدو «هذا المستوى من السيرة الشعرية»[4]، مرافقاً للسيرة الذاتية. ويصف الديوان بأنه «ديوان تفاصيل يومية»[5]. وبحث عن الشعر في «الاشياء الاولى، في العودة إلى السيرة الاولى، الاماكن الاولى، الحيوانات الاولى، الطيور الاولى»[6] وهو «عودة للغنائيات الاسطورية» أي حركة الغنائيات «في فضاء اسطوري أو حتى* ملحمي»[7].

---

(1) نقلاً عن اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص 167 - 168، التي ترى ان الذكريات في القصيدة «تحمل خصائص السيرة الذاتية،... تدمج الخاص في العام عن طريق استخدام الضمائر... على حين يربط هذه السيرة المزدوجة بأحداث واقعية تاريخية». . . نفسه: ص 125.

(2) مقابلة عباس بيضون: ص 72.

(3 - 7) نفسه: الصفحات على التوالي هي: 73، 109، 84، 98، 84.

وسوف نتوقف عند هذا الوصف للسيرة الشعرية، فنجد اولاً ان درويش اراد بشعرية سيرته وصفاً لمناطق محددة منها، وهي التي يتحدث فيها عن تعرفه على شعراء مثل لوركا وقراءتهم. . . ووصفه لعمله بانه شيء ما يشبه السيرة، فليس إلا امتثالاً لمفهوم السيرة في تلقي المثقف العربي بكونها قصاً لحياة أو عالم خاص، بالسرد. لكنه يعيد وصف عمله بأنه (سيرة) نافياً عنها كونها (شخصية) انطلاقاً من فهه لصله الذات بالاخرين، والخاص بالعام، ومن زاوية التاريخ تحديداً، حيث وجد درويش مكاناً في التاريخ، حين لم يجده على الارض. لكنه يستدرك ان التاريخ «ليس تعويضاً عن الجغرافيا المفقودة فحسب، لكنه محل لمراقبة الاشباح والذات والاخر في مسيرة انسانية اكثر تركيباً»[1].

وسوف يستوقفنا في حديث درويش عن سيرته الشعرية هذه، محاولته ان يجعل من المفردات الحياتية المعاشة، اساطير وحكايات سحرية، فكأنه يصبح مثالاً لما عناه سارتر حين اوضح «بأن الافراد وان تشكلوا ضمن ميثاق اجتماعي ـ اقتصادي خاص، يعيشون حياتهم الخاصة باهتمامات وبصائر خاصة وفردية، والمشاريع التي يشكلونها كأشخاص تصبح جزءاً من الاندفاع نحو الامام، بأتجاه مستقبل معاصريهم على نحو جماعي»[2]. وهذا ما يلح على قارئ (لماذا تركت. . .) الذي كان مشروعاً شخصياً بالنسبة لذات درويش، لكنه جزء من الاندفاع العام للجماعة نحو الامام، باتجاه المستقبل.

واول ما يطالعنا هو عنوان المجموعة الذي سنرى انه مستل من مقطع حواري في احدى قصائد الديوان. ولما كان الشاعر يرغب ان نقرأ القصائد كلاً واحداً ؛ فإن ظهور عبارة حوارية من المتن، كلافته عنوانية للتجربة كلها، تجعلنا نفكر في دلالاتها المزدوجة، دلالاتَ العبارة اولاً، ودلالة اختيارها عنواناً.

وسنجد ان صياغتها في المتن كانت استفهامية[3]:

(1) نفسه : ص 82، ويضيف: «إن التاريخ ايقظ عندي حاسة السخرية. فهكذا تخف اعباء الهم الوطني، وتجد الذات نفسها في رحلة كونية عبثية المصير». نفسه.

(2) ميري ورنوك : (استكشاف الذات...)، ص 91.

(3) محمود درويش : لماذا تركت الحصان وحيداً، ص 33 ـ 34.

ـ لماذا تركتَ الحصان وحيداً ؟

ـ لكي يؤنس البيت، ياولدي،

فالبيوت تموت إذا غاب سكانها. .

بينما ظهرت على الغلاف الخارجي دون علامة (لماذا تركت الحصان وحيداً) وتكررت على الغلاف الداخلي، وحتى ترجمة العنوان إلى الانجليزية، والكعب الجانبي للغلاف. فهل يراد منا قراءة العنوان على انه خبر أو اعلان عن كيفية ؟ ذلك مالم يأخذه مخرجو الديوان في الحسبان، أو انهم نقلوا مادوّنه الشاعر عامداً. وفي هذه الحالة نقدّر لكي يتسق سياق العبارة ؛ شيئاً محذوفاً من قبيل : (سأخبرك) لماذا تركت الحصان وحيداً. . وسوف يقل المحمول الدلالي قوة واثراً، لان صيغة الاستفهام تستفز معرفة المتلقي، وتُشركه في الحوار الاستفهامي.

ستطالعنا كذلك عتبة قرائية اخرى، هي الاهداء. فقد اهدى الشاعر سيرته[1]:

«الى ذكرى الغائبين :

جدي : حسين

جدتي : آمنة

وأبي : سليم

والى الحاضرة :

حورية، أمي»

ونرى ان الام اخذت وصفاً استثنائياً بين المُهدى اليهم. فهي مميزة بأنها الحاضرة مقابل وصف الاخرين بالغائبين. كما ان اسمها مردوف بصلتها به (حورية، أمي) بالفارزة المقلوبة التي لاتفيد مجرد التعريف مثل النقطتين المتعامدتين (:) بل ترادف الكلمتين وتنقلهما إلى المساواة، ومايقرب من العطف دون رابط. مع افتراض امكان عيش الام ووفاة الاخرين، فيفقد (حضورها) دلالته الفلسفية. . .

---

(1) نفسه : ص 9.

وثمة مقطع شعري افتتاحي، معنون بجملة هي (ارى شبحي قادماً من بعيد. . .) وهي تحريف للخاتمة التي تقول (أطل على شبحي قادماً من بعيد) واستبدال الفعل (أطل) ب(أرى) الاكثر إبصاراً ورؤية، يوجه قراءتنا لوثوقية اشد، ويقين ارسخ ، بأن الشاعر ـ عبر هذه السيرة ـ يستدعي ظله، أو شبحه، أو قرينه، كي يشاركه في سرد سيرته[1]. والشخص أو شبحه، في الرسم المثبت على غلاف الديوان، واقف ينظر إلى امام بدهشة وذهول فيما عينه التي يسمح لنا المنظور برؤيتها تقع إلى الجانب، مدورة مفتوحة : بقعة سوداء في شكل اصفر قريب إلى الدائرة، فكأن الشخص كائن سيري، يقف على أرض واقعه، لكن ذاكرته تشده إلى ما مضى، بينما تتكفل البقع اللونية الاخرى بإنجاز كوى وفتحات تسمح (من جهة القلب) بتدفق الشعور المتعاطف مع الماضي، رغم الخطوط التي تقطع فضاء الكوى وتغرقها في ظلام دامس.

وسوف نقرأ الديوان بكونه عملاً أو نصاً واحداً، رغم ان الشاعر وضع تسلسلاً متصلاً في فهرست (القصائد) يبدأ بالرقم ـ 1 ـ لقصيدة المفتتح (ارى شبحي قادماً من بعيد) حتى اخر قصيدة. مع ان الاولى تقع خارج الاقسام الستة التي انقسم اليها الديوان، وكل قسم يضم عدداً من النصوص، سنرى امكان قراءتها كحركات في رحلة العودة إلى الماضي. فالشاعر يهيء قارءه لنظرات بانورامية حيث يطل كشرفة بيتٍ لإعلى مايريد ان يرى؛ فنتعرف على ماتبصره عيناه: وهو قطع من تاريخ الوطن فيطل على:

موكب الانبياء القدامى

وهم يصعدون حفاةً إلى اورشليم

ومن تراثه :

اسم ابي الطيب المتنبي

المسافر من طبريا إلى مصر

فوق حصان النشيد

---

(1) يغرينا التأويل، واختبار انعكاسات النص على مستوى التلقي، بتأمل لوحة الغلاف للفنان العراقي ضياء العزاوي، فثمة شكل لشخص ملاصقٍ ظلاً غير واضح، بحجمه نفسه، وكأنه فهم المقصود بشبح الشاعر، هذا الظل المصاحب للجسد.

ومن نفسه واسرته :

صورتي وهي تهرب من نفسها

الى السلّم الحجري، وتحمل منديل أمي

وتخفق في الريح : ماذا سيحدث لو عدت

طفلاً ؟

ومن قراءاته :

على عقد احدى فقيرات طاغور

تطحنه عربات الامير الوسيم

ولانه يبدأ القسم الاول من الديوان بالوقوف عند المكان؛ معنوناً القسم بـ(ايقونات من بلور المكان)، فقد تنبه الدارسون إلى ان الديوان «سيرة المكان حين تحتويه الجغرافيا لكي ينبسط فيه التاريخ، وسيرة مواقع المكان حين تنقلب إلى محطات للجسد، وعلامات للروح، وتصنع بالتالي ملحمة فريدة لسيرة ذاتية كثيفة تتحرك في فضاء، لا كأي فضاء، وتمسح الزمان من ارتفاع عين الطير»[1].

وإذا كان الكاتب هنا، يركّز على مكانية السيرة، ويجعل فضاءها الزمان الممسوح من ارتفاع مناسب، فإننا سنبدأ من تشخيصه الاخير للفضاء، وندعو وجهة نظر الشاعر في هذا العمل : وجهة نظر عين الطائر التي تمسح الفضاء من اعلى، لان الشاعر اختار الفعل (أطل) الذي يقتضي نظراً من الاعلى إلى الاسفل، فكأن الحاضر كأمتداد للزمن الماضي، يقف الشاعر عنده، أي في الاعلى ليتأمل ماضيه في قرارة ذكرياته.

ولعل استخدام الفعل (أطل) مكرراً في المفتتح هو الذي شجع على اعتبار الرؤية هي رؤية عين الطائر المطل على هاوية من ارتفاع. . . ويعزز ذلك استخدام الشاعر الجار والمجرور (من بعيد) مع الحال (قادماً)، فهو عائد، في لجة الذكريات، من ماضيه. . ويستطيع الشاعر هنا وصف نفسه كما يشاء، لانه

---

(1) صبحي حديدي : (هذا الكتاب)، كلمة على الغلاف الاخير للديوان.

راوٍ مشارك، شأن رواة السيرة الذاتية، لكن ماسيغفله من تفاصيل اطلالته أو رؤيته، ليست نقصاً أو خللاً سردياً أو محدودية في العلم لكونه يعلم بقدر ما يعرض من أحداث بالتزامن، ولكن لأن اطار السيرة الشعرية، هو الذي ينقل علـم الشاعر إلى هذا السديم من الاشياء غير المتجانسة، وذلك جزء من خطاب السيرة الشعرية ؛ فهي لا تحفل بالتفاصيل امانةً للذاكرة، بل تقبس منها لتضيء مناطق الشعر، وتسرق فضاءها لتصنع فضاء القصيدة الممتلئ بالتماعات الصور والمعادلات الرمزية غير المباشرة للحالات المتمثلة.

هكذا يصبح كل بحث عن تفاصيل أو كِسَر سيرية حقيقية، بحثاً لامجدياً، لأن السيرة الشعرية ستنشغل بالتعبير التمثيلي لا التقريري، لذا تجيء في موج السيرة الشعرية، اشياء طافية بالتداعي أو التمثيل، وإن انطلقت من تثبيتات مكانية وتحيينات زمانية، وتسميات وشخصيات، وأحداث. ولسوف يجهد القارىء المؤول نفسه ليلملم تلك الكِسَر الشحيحة، لأن درويش، ببراعة شاعر حديث، قلب المعادلة المألوفة، حيث يلتهم التاريخ الُشعر، فصار الشعر ملتهماً للتاريخ، مغيباً إياه في خطابه ذي الفضاء البلاغي والصوري والايقاعي والدلالي الخاص. ولذلك سارع دارسو درويش إلى تتبع اقسام قصيدته السته، ليروا فيها ست حركات تبدأ بالولادة[1]. وهذا توصل ذكي عبر مستندات القراءة النصية. لكننا سوف نسأل اولاً : لماذا ستة مشاهد أو ست حركات ؟

ألأن الشاعر يفكر بالخلق (سبعة ايام) مضيفاً قصيدة المفتتح للفصول الاربعة؟ أم لأنها ايام الاسبوع؟ أتراه كان يفكر بما خلق هذا الكائن السيري وكوّنه على مر أيامه المليئة بالاحزان والاحلام والهزائم والاوهام والتجارب ؟

سيصحبنا الشاعر اذن في (إطلالة) من اعلى، حيث ولادة طفل (يولد الان) في طقس آذاري، يكرر الشاعر ذكره كثيراً في قصائده، مقترناً بالولادة

(1) فخري صالح : (لماذا تركت الحصان وحيداً : عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة)، مجلة فصول، ع 2، القاهرة صيف 1996، ص 240. ويعتبر فخري انقسام العمل إلى ستة مشاهد (= حركات) هي بمثابة فصول السيرة الذاتية للشاعر.

الحقيقية (ولادته) أو «الولادة الرمزية للطبيعة»[1]، وحيث نبوءة خفية تولد مع الشاعر، وصرخته الحذرة، ورؤيته الملائكة يلعبون مع الذئب في باحة الدار، في استدعاء قناعي ليوسف والذئب وأخوة يوسف... ولكن ثمة حركة تقطع الولادة، وهي (الرحيل) المعبّر عنها بالجملة المكررة:

أسرجوا الخيل،

لايعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل

وهكذا تحف (الجماعة) بالشاعر في طقس الرحيل الذي سيبدأ بعد اعوام من الولادة، ولا ينتهي. رحيل مؤقت عام 48 إلى لبنان بصحبة الجد ورائحته، ومنظر الشاحنات القادمة من البحر، ويحف المشهد القروي بالولادة والرحيل، فنفهم ان الشاعر ابن قرية، ولد فقيراً ورحل بعيداً عن قريته، مكتفياً مع (الجماعة) بأغنية :[سوف نرجع عما قليل إلى بيتنا].. يرددها الغرباء الذين انطلقوا بعد عشاء سريع إلى الشاحنات ! وسنجد ان درويش يستخدم (الغرباء) بمعنى خاص، فهم «اقل بُعداً من الاخر» و«أقل مسافة»[2] كما يقول، فهناك الغريب والعدو والاجنبي، وهذا يجعلنا لا نسلم آلياً بأن الغرباء هم الفلسطينيون وانِ الغريبة هي فلسطين [3] فللشاعر مفهوم متسع لهذه المفردة ورمزيتها بحسب سياق النص، ولكنه في هذا الديوان بالذات يستخدم (الغرباء) رمزاً لمن هم خارج ذاته، مع قربهم منها اسرياً أو وطنياً أو مصيرياً.

ويغلب على اسلوب المشهد الاول : الحوار، فثمة أحداث تقهر وعي الطفل، فيتساءل ويحاور أباه، رمزاً للجيل الذي شهد الخروج والرحيل الاول، بل تصبح بعض المقاطع حواريات كاملة [4]، وكتعبير عن التحام

---

(1) وهو شهر الانتفاضة الذي يتحدث عنه درويش في (قصيدة الارض)، ويحدث فيه كل شيء : الولادة والانتشار في الارض والسجن الاول والحب الاول واكتشاف الارض لسحرها.. ينظر: اعتدال عثمان، اضاءة النص، 121 وما بعدها.

(2) مقابلة عباس بيضون مع الشاعر : ص 77.

(3) هكذا يفسر حسام الخطيب رمز الغريب في شعر درويش. ينظر : (بنية النص التكويني) سابق، ص 89، 92.

(4) درويش : لماذا....، ص 38 و 40.

السيرة الذاتية بالمشهد الجماعي العام، نرى الشاعر (الابن) يحمل اباه، بعد ان كان الاب يحمل ابنه، كناية عن تحمل الابناء مصائر الارض الضائعة بعد تعب ابائهم :

ـ يا أبي، هل تعبتَ
أرى عرقاً في عيونك ؟
ـ يا إبني تعبتُ. . اتحملني ؟
ـ مثلما كنتَ تحملني، يا أبي،
وسأحمل هذا الحنين
إلى
اولي وإلى أوله
وسأقطع هذا الطريق إلى
آخري. . . وإلى آخره !

في المشهد الثاني (فضاء هابيل) تضعنا السيرة في حدود الضحية، مستعيرة الخطيئة الاولى ثم مقتل هابيل على يدي اخيه قابيل ونزول ادم إلى الارض، ويكون الغناء بمصاحبة اوتار عود اسماعيل استعارة لاسم جد العرب اسماعيل بن ابراهيم، وإعادة تمثيلية للتكوين الاول، وقتل الاخ ؛ كما يراد لها ان تغدو الان : مقتل هابيل الفلسطيني على يدي قابيل اليهودي، وحكمة الغراب في دفن القتيل، وهي امثولة يكررها درويش كثيراً في شعره، وهي تترسب في وعيه، رمزاً لما حصل للفلسطيني من مأساة قريبة. بينما يرمز في القسم الثالث (فوضى على باب القيامة) للعودة إلى الوطن، حيث رجعت اسرة درويش بعد نزوح مؤقت إلى لبنان، عادت إلى قريتها (متسللةً) كما يقول [(1)] وهنا يتذكر قريته وقبر جده وتعاليم (حورية) (= أم الشاعر) ويصف انتظاره دون جدوى، لمعجزة أو قيامة حيث لا (انات) الاسطورية ولا مخلّص.

وفي المقطع الرابع (غرفة للكلام مع النفس) يوغل الشاعر في تذكراته، محاولاً اكتشاف ذاته : (من أنا؟) وهو يتعرف على الشعر فيزداد تشرداً :

---

(1) مقابلة عباس بيضون مع الشاعر : ص 74.

مذ وجدتُ القصيدةَ شردتُ نفسي

وساءلتها:

من أنا

من أنا ؟

ونحس ان (الغرفة) هي غرفة سجن، وان الشاعر في بلاد بعيدة عن قريته، كأبي فراس الحمداني، وهي اعلان عن تعرفه على اسلافه الشعراء، وتصوير للسجن، حيث الام - التي كانت تزوره في سجنه - تعاتب سجانيه، مماهياً بين امه وام الشاعر الحمداني، ثم ينظم قصيدة كلاسيكية تذكرنا - بعنوانها ونظامها - بتعرفه على التراث الشعري القديم، ويعود ثانية لاجواء ابي فراس، الذي ناحت حمامة طليقة خارج سجنه الرومي، فيما تذكر درويش دورياً هو الطائر الفلسطيني المعروف، ويستعيد افكار ابي فراس :

لكَ ماليسَ لي، الزرقة انثاكَ

ومأواكَ رجوعُ الريح للريح

فحلّق، مثلما تعطش فيَّ الروح

للروحِ، وصفّق للنهارات التي ينسجها

ريشك، واهجرني إذا شئتَ

فبيتي، ككلامي ضيقٌ.

وفي المقطع الخامس (مطر فوق برج الكنيسة) يعود الشاعر إلى الاساطير الانسانية، «فكأنه محارب طروادي، يكتشف في محاورة مع هيلين انه لم تكن ثمة حرب طروادة ابداً: في إشارة بليغه إلى حرمانه، حتى من تصور ذاته طروادياً معاصراً مهزوماً»[1]، وهكذا يمضي في ترانيم للحب المحكوم بالفراق التراجيدي دائماً ؛ وللمرأة التي تعبر كالغجرية مرة واحدة ثم لاتعود وتظل للشاعر التذكرات والهزائم «كما يمر دمشقي باندلسٍ !».

وفي المشهد الختامي (اغلقوا المشهد. .) يلجأ الشاعر إلى قناع (برتولد بريخت) وهو يشهد امام محكمة عسكرية، ولكن عام 67 عام النكبة الثانية،

---

(1) فخري صالح :(لماذا تركت الحصان وحيداً)، سابق، ص 243.

وضياع المزيد من ارض فلسطين ؛ وهو يخاطب قاضيه، ويدينه. كما يتحدث عن فصل آخر من انتصارات العدو الذي اغلق جنوده المشهد وذهبوا، فلم يبق لامرى القيس إلا ان يذهب على درب قيصر وحده، تاركاً لاحفاده لغته !

أما المقطع الختامي في هذا المشهد، فهو يستبطن الغد، ويحاول الاطلالة على المستقبل؛ إذ يحاور عدواً لا يريد الحوار، ويمضي في العيش في وطن الاخرين، دون ان يسمع كلامهم، مخبئاً لغته (في سعال سريع)، علامة على استحالة الحوار أو جدوى الكلام معه !

إن درويش يعلم - وهو يروي طرفاً من سيرته - انه يأتي إلى الشعر، بواقعات وأحداث يحاول ان يخفف على القصيدة عبئها ونثريتها، لذا يعلي فضاء الشعر، ويلتزم بضمير المتكلم، مع انعطافة ضرورية لضمير الجماعة. كأنه إذ يروي قصته لايجد له بدأ من ان يروي قصة الجماعة «فتتعرف الجماعة إلى صوتها في صوته الشخصي» كما يقول [1] ولعل سؤال درويش الشعري نفسه، سيوجهه القارئ بعد ان ينهي سيرته الشعرية، حين يقول في (مأساة النرجس...) :

من صاغَ سيرتَهُ بمنأى عن هبوب نقيضها، وعن البطولةِ ؟

لا أحدْ..

ولعل القارئ سيجيب بالجواب نفسه (لا أحد..) وهو يرى النقيض والبطولة في السيرة المهرّبة شعراً، من حدود السرد، وبواسطة الأنا، من ضغط الجماعة، وفي اطار الخاص من خضم العام، وبالسفر إلى الماضي هجراً للحاضر، ولكن لم يستطع درويش أن يبتعد عن تلك النقائض كلها، فحضر السرد والجماعة والعام والحاضر، في مواجهة تمددت على مساحة النص السيري الطويل هذا.

وإذا كان لنا ان نختم هذا الفصل، فسوف نشير إلى عمل اخير لادونيس، حاول فيه ان يكتب سيرة غيرية بطلها الشاعر ابو الطيب المتنبي.

وتتيح لنا قراءة الجزء الاول من هذه السيرة المعنونة (الكتاب) [2] ان

---

(1) مقابلة عباس بيضون : ص 74.

(2) ادونيس : الكتاب - امس المكان الان - 1 .

نرصد بعض امكانات السيرة في النص الشعري الحديث.

لقد اراد أدونيس ان يكون (الكتاب) استقصاء شاملاً لحياة ابي الطيب المتنبي وشعره، موثقاً وقارئاً ومؤولاً. وجعل عنوانه الجانبي (أمس المكان الان)، في مزاوجة فذة ـ ومزدوجة ـ بين الزمان والمكان في المستوى الافقي، وبين الماضي والحاضر في مستوى عمودي يتخلله ويخترقه، عاكساً بذلك يقينه بأن المتنبي شاعر ازمنة متعددة، وشاعر حياة ضاجة وممتلئة، تنعكس ظلالها على الحاظر.

ولكي يحدد موقعه كراوٍ خارجي، حرص أدونيس على ان يكتب على الغلاف الداخلي وصفاً لعمله، حين قال :

«مخطوطةٌ تُنسب إلى المتنبي

يحققها وينشرها ادونيس»

وبذلك ابتعد أدونيس ـ كمحقق وناشر لمخطوطة منسوبة للمتنبي ـ مخلياً المكان، للشاعر نفسه كي يتحدث، مقدماً ضرباً جديداً من القناع، الذي يظهر في مبتدعه، بالقوة نفسها التي يظهر فيها وجه صاحبه.

ويدل على حضور أدونيس راوياً للسيرة، وجوده في الحواشي والهوامش. فثمة في كل صفحة ؛ قصيدة قصيرة تتكيف لتغدو مكتفية بالصفحة ذاتها، على لسان المتنبي؛ في مسيرة خطّية متنامية، منذ الولادة، فيما يحتل الراوي ـ أو ذاكرة الراوي على وجه الدقة ـ الهامش الايمن، ويكون للهامش الايسر مهمة التفسير أو السند للرواية ؛ فيما تأتي اسفل الصفحة حاشية، تستطرد على المتن، في ابيات قليلة مكثفة.

وتنقسم المخطوطة إلى عشرة اقسام مرقمة بأرقام لاتينية، منها ثلاثة تمثل ملاحق للكتاب، هي : (الاوراق) و (الفوات) و (توقيعات).

وواضح ان أدونيس يفيد من تقنية المخطوطة العربية القديمة، واستثمار الحواشي والهوامش والاستدراكات والملاحق التي تتصل بها. كما يطور اسلوبية القناع ؛ ويمارس دور المؤرخ، حيث يوسع مفهوم السيرة ليدخلها في افق التاريخ السابق على ولادة المتنبي. إذ تبدأ ذاكرة الراوي من سنة احدى

عشرة للهجرة، اوعام السقيفة، معلناً نيته القناعية حين يقول[1]:

سأخيل حالي لابسةً حالَهُ واكررُ تلك

الجحيم بلفظي ـ بسيطاً، مستضيئاً بما قالَهُ،

ولعل أدونيس الذي افصح عن جزء من سيرة شعرية بالمعنى المعرفي في قصائد ذكرناها آنفاً ؛ يعكس في تقنية (الكتاب) فهمه للسيرة، حيث المتنبي هنا كائن تاريخي ؛ أي ان تكوّنه يمتد من (متن) حياته، مرمّزاً بالهوامش التي تحفُ بهذه الحياة، وتحمل تفاعلات الأحداث التاريخية التي اسهمت في تكوينه، من وجهة نظر أدونيس ؛ كاتب السيرة، ومبتكر قناع المتنبي صاحب السيرة.

لذا وجد المتلقون ثقلاً خاصاً لأحداث التاريخ، التي تُروى في الهوامش شعراً ؛ وتشكل في مجملها تاريخاً دموياً، يعج بالقتلى والمغدورين ؛ ويمجد المهمشين الذي لم ينصفهم التاريخ.

ولكي يستكمل أدونيس، صورة المتنبي وتكونه وصيرورته، فقد تحدث في نهاية كل فصلٍ من الفصول عمن اسماهم (الاسلاف) من الشعراء :

أتفيأ ـ اخرج من هذه الذاكرة

من مداراتها، ودواليبها الدائرة،

أتفيأ اسلافي الاخرين

الذي يضيئونَ اعلى وابعد

من ظلمة القتلِ، من حماة

القاتلين [2]

ويأتينا في (الهوامش) صوت هؤلاء الاسلاف في قصائد قصيرة عنهم، يحمل كل منها عنواناً بأسم واحد منهم، يحاول ان يكون مكملاً لصورة المتمرد والثائر والمخالف التي كان عليها المتنبي، كما قرأه ادونيس، وقدّم سيرته.

---

(1) ادونيس : الكتاب، ص 37.

(2) ادونيس : الكتاب، ص 83.

ويلزمنا التعرف على تكنيك السيرة ؛ فهي مكتظة، مزدحمة، يضطر القارئ ان يكون فيها، متابعاً المتن والهامش والحاشية ؛ قارئ شعرٍ وتاريخ، فتحتدم القراءة، وتتوتر المعاني، لتعكس بلبلةً شبيهة بتلك التي خلقها المتنبي نفسه، حين ملأ الدنيا وشغل الناس.

ويكرس ادونيس في هذا النص السيري مايسميه (القصيدة المفتوحة) على ما مضى وعلى ما يأتي، والمتعددة باصواتها وتشكلاتها[1]. وهذا تشخيص نموذجي يصف عمل ادونيس في (الكتاب)، لانه يحقق انفتاح الزمن على حياة المتنبي كماضٍ بالنسبة لنا؛ ويغلّف ماضيه نفسه، بماضٍ اخر، هو التاريخ الدموي المؤدي إلى حياته وافكاره، ثم يصب ذلك كله في زمن التلقي المعاصر.

والعمل متعدد الاصوات والتشكلات كما وصفه الشاعر ؛ فثمة اصوات تتداخل دائماً، وتكمل بعضها أو تنقض الصوت السائد، وينعكس ذلك على الابنية والتشكلات، فيستخدم ادونيس ثلاثة انواع من الكتابة الشعرية هي : قصيدة النثر في ما اسماه (فاصلة استباق) تنهي كل فصل ؛ وقصيدة الشعر الحر المعتادة، والقصيدة العمودية احياناً لتحقيق سياق ينقل إليه قارئه، لاسيما في حالات بعض الاسلاف من الشعراء.

ولاشك ان ادونيس ينقي تاريخ المتنبي الشخصي، ويتخير من الروايات مايلائم (المتنبي) الذي يريد خلقه من الحقيقة والتصور معاً.

هكذا ينطق المتنبي الجديد بهواجسه شعراً :

لن أغني لتاجٍ ـ
لا لكندة، أو هاشمٍ، أو هشام
الضياء الذي يتفتق من سُرةِ الشمس،
وجهي : أحداً لا احد
سأغني لتيه الابد

---

(1) ادونيس : (لابد لكل شاعر مهما كان «مخرباً» من ان يبني عالمه الخاص)، لقاء : اجراه شاكر نوري، جريدة القدس العربي، 11 / 12 ـ 10 ـ 1997، ص 8.

عالياً في الكلام، لتيه الكلام

عالياً في الابد [1]

وسوف يتسلم قارئ (الكتاب) شعراً صافياً برؤى حديثة، وصور اخاذة، لكن سياق السيرة المروية عبر ـ المخطوطة ـ ، ستجعله يتقبل هذا الشعر جزءاً من صياغة سيرية معاصرة للمتنبي، فيها من الشاعر المعاصر الشيء الكثير، أي من مبتكر السيرة والقناع، ادونيس نفسه.

وقد يؤخذ على ادونيس النثر العادي الذي نظم به قسراً بعض أحداث التاريخ، فجاءت متكلفة العبارات.والايقاع، لكن ذلك سيظل جزءاً من معمار ضخم لايمكن التقرب منه بعجالة وضمن دراسة شاملة كدراستنا[2]، تريد التنويه ـ وحسب ـ بما تكتنزه القصيدة العربية الحديثة من امكانات سردية، تأخذ في هيئة السيرة الذاتية والترجمة الغيرية نمطين طريفين؛ يسمحان بتشكلات غنية، حقق فيها درويش وادونيس نماذج شعرية عالية.

---

(1) ادونيس : الكتاب، ص 78.

(2) درسنا عمل ادونيس السيري عن المتنبي (الكتاب) في بحث مطول مقدم للنشر في مجلة (اصوات) اليمنية، ينشر هذا العام، وبيّنا عمل ادونيس المطوّر عن القناع والمرايا، واستثماره لتقنية المخطوطة بشكلها العربي القديم، وحواشيها، وهوامشها، وكذا درسنا موازنته بين أحداث حياة المتنبي، ووقائع التاريخ السابقة عليه وتلك التي عاصرها، وموازنة السيرة والشعر والتاريخ في العمل.

الباب الثالث

قصائد السرد الموضوعي

القصيدة المطوّلة

اذا صحَّ ما نقل معاصرو السياب عنه أنه قال «لستُ شاعراً غنائياً، ولكنني شاعر ملحمة وقصيدة طويلة»[1] فإنّ النزوع القصصي الواضح في أشعاره المبكرة، سيخضع للتطوير المدروس، والمبرَّر-نظرياً، حتى يصل إلى المستوى الذي بلغته قصائده المطوّلة المكتوبة منتصف الخمسينات، وفي النصف الأول من ذلك العقد تحديداً .

ولعل وعي السياب هذا، بالفرق بين أن يكون (شاعراً غنائياً) في رؤيته وأسلوبه، أو (شاعر ملحمة أو قصيدة طويلة)، إنما يعكس ترسّخ فكرة التجديد في داخله، ونظرته الشمولية إلى التحديث، بما لا يقف عند حدود وحدة التفعيلة وتنوع القوافي، بل يصل إلى الأنواع الشعرية ذاتها .

وهذا التقابل بين الغنائية والملحمية، يمثل فهماً متقدماً للنص الشعري، كحاصل تلقائي عن (الرؤية) التي أراد المجددون تحريرها من هيمنة الغنائية: كموقف ولغة ومنظور أسلوبي وموضوعي وإيقاعي وتركيبي . .

ولكن تصريح السياب الذي افتتحنا به فصلنا هذا، يعكس خللاً اصطلاحياً وسوء فهم لنوع (الملحمة)، لا سيما وأن السياب أطلق صفة

(1) صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 70 .

(ملحمة) على بعض أعماله الشعرية الطويلة [1] ، مع ان للملحمة مفهوماً خاصاً يجب علينا أولاً توضيحه لننفي عن قصائده صفة الملحمية .

فلقد ارتبطت الملحمية كوصف للشعر القصصي، بموضوع البطولة، وتمجيدها كموقف إنساني أسطوري معاً . . ويتسم العمل الملحمي إلى جانب ذلك بتعدد الحبكات وتعدد الشخصيات، مما يخدم مآثر البطل المقصود بالملحمة، وذلك يطبع العمل الملحمي بطابع الطول والسمو والإنسانية والأسطورية، مما يتضح في ملحمة جلجامش وملحمتي هوميروس: الإلياذة والأوديسة .

ويقدم لنا المعجم الأدبي تعريفاً مقارباً لما ذهبنا إليه، فينص على أن الملحمي «صفة تطلق على الشعر القصصي الذي يحكي مآثر بطل من الأبطال» أما الملحمة (epic) فهي «قصيدة قصصية طويلة موضوعها البطولة وأسلوبها سام . . تهدف إلى تمجيد مُثل جماعية عظيمة . . تسرد مآثر بطل حقيقي أو أسطوري، تتجسد فسه هذه المثل . .»[2] .

وحتى التعريفات المعدّلة التي تستقي منظورات الحداثة ومفاهيمها، لا تتوسع أبعد من ميزة (الطول) و (تعدد) الأبطال و(أفعالهم) [3]

ولا شك أن المميزة الملحمية في الشعر القصصي، لا تتحدد بالطول أو تعدد الشخصيات، بل هي في الأساس رؤية شاملة للصراع والبطولة والمجد، لم يعد لها مكان في الشعر القصصي الحديث، حيث تركزت (أرضية) القصيدة، وواقعية أحداثها وموضوعاتها .

فيكون وصف الشعر القصصي أو القصائد الطويلة بأنها ملحمية، ضرباً

(1) يُنقل عن السياب قوله: «أَحَبُّ شعري إليّ ملحمتي الشعرية : القيامة الصغرى التي بقيت مبتورة لم تتم..» يراجع: احسان عباس : بدر شاكر السياب ـ دراسة في حياته وشعره ، ص150 .

(2) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب، ص 210 و 140، وعزيزة مريدن : القصة الشعرية، ص24.

(3) ينظر تحديد محمد لطفي اليوسفي مثالاً لذلك . إذ يرى في كتابه (في بنية الشعر العربي المعاصر) ص 26، ان «الملحمة قصيدة قصصية طويلة، تتسع لتشمل أفعال أبطال عديدين».

من الامتثال لمزايا نوعية تاريخية لا وجود لها اليوم . . وما إحياء مثل هذه المصطلحات والمفاهيم إلا توسيع لبلبلة المصطلح والمفهوم واختلاط الأنواع تاريخياً[1] .

واذ ننفي عن السياب في قصائده الطويلة صفة (الملحمية)، رغم اعتقاده الشخصي، فإننا نثبت لهذه القصائد مزايا درامية سنتلمسها في هذا الفصل، منطلقين من عدّها قصائد طويلة أو مطوّلة، بحكم نزوعها القصصي الواضح المتأتي من زاوية الرؤية الأسلوبية، ولغتها، وتراكيبها، ومظاهر القص فيها .

إن القصيدة الطويلة تحمل إمكانية السرد، وتميل للحركة باتجاهه، «مما يُحدث تحولاً في القراءة وفي التوجه النظري»[2] .

وذلك يعني تغير منظور التوجه الكتابي أولاً، أي الرؤية التي تتحكم في العمل، ثم التغير في منظور القراءة نفسه، على الرغم مما نقل عن أدغار ألن بو من إدانة للقصيدة الطويلة، وما اسماه (هرطقة الطول) وإنكاره إمكان وجود قصيدة طويلة[3] .

ونستطيع أن نعلل اعتراضاً كهذا، بأنه نفي للرؤية الملحمية القديمة، ومحاولة لدمج افق القصيدة بالعصر، عبر مطلب التكثيف أو الإيجاز، وهو أمر يمس (الطول)كمظهر شكلي خارجي، وليس كجوهر رؤيوي، وانعكاس

---

(1) يصف عبد الجبار داود البصري قصيدة السياب (من رؤيا فوكاي) بأنها (ملحمة). ويرى أن (الملحمة) تمثل أعلى مستوى شعري بلغهُ السياب . يراجع : البصري : بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، ص 36. وكذلك يصف محقق ديوان (قيثارة الريح) للسياب قصيدته الطويلة (بين الروح والجسد) بأنها ملحمة «تقع في ألف ونيّف من الأبيات» ينظر: ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 334. وهذا الاضطراب يسم الدراسات النقدية المبكرة خاصة. وقد أشرنا إليها في أحد كتبنا. يراجع : الصكر ، ما لا تؤديه الصفة، ص119.

(2) ديفيد بشبندر : نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، ص8.

(3) رأي بو في نفي وجود القصيدة الطويلة منقول عن : جينيت : جامع النص، ص 70. وعن سوزان برنار : قصيدة النثر، ص 150. وبرنار لاتنكر دلالة التقارب بين القصيدة والحكاية أو القصة القصيرة، وتمثّل بإحدى إشراقات رامبو التي كان عنوانها(حكاية) . برنار، ص 153 و289 .

لتبدل الرؤية ذاتها، والاسترسال اللغوي والصوري، والاقتراب من النثر، وتعينات السرد القصصي .

إن النقاد والدارسين العرب المحدثين انطلقوا من الاعتقاد بوجود القصيدة الطويلة، أو المطوّلة الشعرية ذات المقاطع أو الفصول، او الانتقالات الحدثية والوقائعية، «مما يعزز الطابع القصصي للقصيدة المؤلفة من مشاهد، ووضعيات، حيث تتتالى الأحداث وتتعالق، وفق علاقة سببية»[1] .

ويكاد المصطلح أن يكون مستقراً بخصوص القصيدة الطويلة أو المطوّلة، وهي التي وجدتها نازك الملائكة مجسدةً في قصائد الهيكل الهرمي التي تتضمن (فعلاً) أو (حادثة)، «لا مجرد شيء جامد يحتل حيزاً من المكان وحسب، وفي نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن»[2].

وسنحاول أن نتلمس الاستعداد الدرامي لدى السياب، حتى في شعره الأول السابق على تجاربه الحديثة .

وإذا كانت بدايات السياب تنبيء عن غنائيته العالية، فإن في تلك البدايات مؤشرات على الحس الدرامي، ليس في القصائد الطويلة وحسب، بل في القصائد الحرة الأولى مثل (في السوق القديم) التي يتضح فيها السرد بأسلوب صوري وتداعيات حرة ذات حركة، ومكان وزمان محددين [3] ، كما يتجلى فيها اثر الشعر الغربي، ولا سيما مؤثرات إليوت بشكل خاص، ومنحاه التصويري، وإحساسه بالمكان والزمان في القصيدة .

لكننا محتاجون إلى وقفة ـ قبل ذلك ـ عند قصائده الطويلة التقليدية، أي التي تمتثل لتقاليد فنية موروثة، كوحدة الوزن وعدد تفعيلاته، ووحدة القافية، واستقلال البيت .

والواضح أنه في مطولاته التقليدية، يعكس تأثره بالقصص الشعرية التي

---

(1) شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة، ص 115. وفي أكثر من مكان يؤكد وجود القصيدة الحكاية، والقصيدة القصصية، ص 107 و 109 و 110 و 124 .

(2) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص 247 .

(3) أشار إلى ذلك عبد الواحد لؤلؤة في: (البحث عن معنى)، ص 208 ـ 209، وإحسان عباس في: (بدر شاكر السياب)، ص 114 وما بعدها .

قرأها، لا سيما (غلواء) الياس أبي شبكة، التي كتبها بين أعوام 1926 و1932 ثم نشرها عام 1945 [1] ، متأثراً بأجواء فترة ما بين الحربين العالميتين، والاعتراض على الظلم والقسوة ومعطيات (الواقع) القائم .

ومن هذه القصائد المطوّلة : فجر السلام، واللعنات، وبين الروح والجسد . وتتراوح تواريخ كتابتها بين منتصف الأربعينات (بين الروح والجسد)، ومطلع الخمسينات (اللعنات) و (فجر السلام)، حيث كانت الرؤية الغنائية لا تزال متحكمة بشكل تام في شعر السياب، فجاءت هذه القصائد على الطريقة التقليدية، وإن آحتوت أفكاراً وعالجت موضوعات، تعد متقدمة على الخطاب الشعري السائد في مطلع النصف الثاني من القرن .

إن ما بقي من قصيدته الطويلة (بين الروح والجسد) بحدود مائة وعشرين بيتاً من أصل ألف بيت، كان قد أرسلها السياب، كما يذكر مؤرخو شعره، إلى طالب عراقي يحضر الدكتوراه في مصر، ليسلمها للشاعر علي محمود طه، ولم يعرف مصيرها بعد ذلك .

وهي تحمل عنواناً جانبياً هو (قصة شاعرين)، فالقصُّ فيها مقصود، كما أن الشاعرين يمثلان الروح والجسد، ويحبان فتاة واحدة، يشير إليها باسم (أليس) . أما الشاعران فبدون اسم، لكنه يشير إليهما بـ (شاعر الروح) و(شاعر الشهوة). وهو يصف كلاً منهما بالصفات التقليدية . فشاعر الحب أو الروح :

عفّ الغرام بحسبه من حبّه　　　نظر يعفّ عن الأثام ويبعدُ

أما شاعر الشهوة فهو مقدّم كالآتي

تلك الدماء بقلبه المتضرّم　　　تغلي فتدفع جسمه للمأثمِ

ويجمعها الشاعر في لقاء في الريف، ويتناظران حول المحبوبة التي تستسلم لشاعر الشهوة، كما يبدو، وهذا يسخر من شاعر الروح، عارضاً عليه أن يظل رفيقاً لها، ما دامت روحها له، وجسدها لشاعر الشهوة . ولكن شاعر

---

(1) قمتُ بتحليل قصيدة أبي شبكة (غلواء) في كتابي : الأصابع في موقد الشعر، ص 274 وما بعدها..

الروح يرفض ذلك، لأنه يرى الأمر واحداً :

الـروح والـجـثـمـان شـخـص واحـدُ   إن عــفّ هــذا، عــفّ ذاك الآخــرُ

ولعل ضياع هذه المطولة، يحرم المحلّل فرصة متابعة خط السرد وصراع الأفكار فيها، رغم ان خطتها الصراعية واضحة، وبرنامجها السردي لا يسمح لأكثر من تعارض الأفكار وتجريدها . .[1]

أما قصيدته الطويلة (اللعنات)، فيظهر فيها التزامه الماركسي واضحاً، ويصور فيها صراع الشعوب مع الشر الذي رمز له بشخصية إبليس أو الشيطان، حيث يرسل أعوانه الشياطين لينصروا الطغاة على الأرض، فيتصدى لهم الثوار الذين انتصرت ثورتهم في الصين، ويهزمونهم، رغم ان هؤلاء الشياطين استخدموا الغواية عبر اشاعة الخراب والفسق و القتل . . ويلاحظ الدارس التزام السياب التفعيلات التامة للبحر البسيط [مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن] وجوازاتها، مع تغيير القافية مع مقطع إلى آخر أو في المقطع الواحد نفسه . ولكن كلاسيكية النظم في القصيدة لم يمنع رؤية انسانية النظرة فيها، وبدء استخدام السياب للرموز والأساطير، بداية متواضعة . فهناك إشارة للمعري ودانتي وسقراط، وتضمين لقصة عصيان إبليس وتمرده، لكنها استخدامات عابرة سوف تتعمق دون شك في قصائده اللاحقة .

كما انه يستخدم التسميات مثل (لمياء) للمومس، و(بلزاب) للشيطان المكلّف بالشر على الأرض، و(شيرين) اسماً للجبل الذي يدور عليه الصراع .

والملاحظ أن السياب تستهويه صورة المومس كضحية أولاً وإغواء وفساد للعقل والروح ثانياً، كما يذكر العمى و(رسالة الغفران) للمعري، و(الجحيم) لدانتي وكذا (هوميروس) في إشارات لترابط الفكر البشري.

ولكنني لا اؤيد ما ذهب إليه باحثون رمزيون، من أن السياب في هذه المطولة إنما «يحاول التوفيق بين معطيات الفكر الأسطوري البروميثي

---

(1) (بين الروح والجسد) ـ قصة شاعرين ـ، في ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص334 ـ 364 .

ومعطيات الثقافة الدينية»[1] .

فصورة إبليس لا تحيل إلى بروميثيوس حتى بشكل سلبي، وإنما هي تمثل لفكرة الشر الخالص، وتمثيلها عبر الجحيم الذي يتسيد فيه إبليس [2] .

وإذ نصل إلى قصيدة تقليدية مطولة ثالثة هي(فجر السلام) نجد فيها تقدماً واضحاً قياساً إلى سابقاتها . فهي ذات أجزاء أو دورات يتغير فيها الأسلوب الشعري والبحر أيضاً . فهي تبدأ بأبيات طويلة على البحر البسيط، ثمَّ تنتقل إلى مقاطع قصيرة من البحر المتقارب، ثم إلى مقاطع طويلة من البسيط، ثم مقاطع قصيرة من الكامل، تعتمد البيت المدوّر لا الشطرين، وبتقسيم ثلاثي متواتر متغير القوافي من مقطع لآخر . وأخيراً تعود دورة البسيط باندفاعة الوصف والصور والأبيات ذات الشطرين والقافية الموحدة، ويختتم السياب مطولته بمقاطع ثلاثية قصيرة من الكامل .

والملاحظ عدا تنويع الأبحر وطول الأبيات وتعدد القوافي، أن السياب يقدّم لهذه المطولة، ويوجّه القارىء إلى ما يسميه «الصراع بين الشر والخير، بين الموت والحياة، بين قابيل وهابيل»[3] .

وأنه قديم منذ أقدم الأزمنة . . وهاقد انقسم العالم اليوم على أساسه . وواضح أن الدعوة السلامية الصريحة التي تبنتها (حركة أنصار السلام العالمي) كانت الدافع أو المشغّل لهذا النص المطوّل الذي فسرالسياب مقطعه الأول مضمونياً، بأنه يتحدث عن (يد الشعوب) التي تترصد للطغاة ثم ظهور (فم الحرب) الذي يريد ابتلاع الحرث والنسل . . لكن الشاعر متفائل، فثمة شعوب تنهض في بقاع الأرض المختلفة لترد مشعلي الحروب، وتفشل خططهم .

وإذا تركنا هذه الإقحامات التفسيرية التي تتصدر النص، وتفرض قراءته مضمونياً، فسنجد ميلاً واضحاً إلى عرض الشخصيات النمطية غير المسماة مثل (عذارى) الحقول، و(الشيخ) الذي يحدث حفيده، و(الطاغية) أو

---

(1) علي الشرع : الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، ص 80 .

(2) (اللعنات) في (ديوان بدر شاكر السياب)، المجلد الثاني، ص 367 ـ 416 .

(3) مقدمة (فجر السلام) في المصدر السابق نفسه، ص 235. ونص المطولة في ص 241 ـ 267.

المتسلط الذي يشعل الحروب بقسوة . . وهذه الشخصيات لا تتيح ظهور الدرامية المطلوبة في القصة الشعرية، كما أنها تفتقد عنصري الزمان والمكان، إلى جانب ما يعتريها من سمات الضعف الفني الذي شخصه فيها الدارسون، ولكن ذلك لم يمنعهم من عدّها قصيدة مهمة «تومئ إلى تحول لدى السياب في الموضوع الشعري»(1) .فأهميتها ليست في ذاتها بل في كونها خطاً فاصلاً بين عهدين . . كما انها تمثل انطلاقاً في مجال القصيدة الطويلة التي سيكتب فيها خلال السنوات التالية من الخمسينات قصائده: (حفار القبور) و (الاسلحة والأطفال) و (المومس العمياء) ذات النزوع القصصي الواضح . . فأمعن السياب في مغامرة القصيدة الطويلة،وكأنه يريد أن يثبت تميزه في هذا المجال عن أقرانه، وأن يثبت طواعيه القصيدة العربية الحديثة لهذا اللون الذي قرأه في شعر شكسبير وإليوت وغيرهما. .

لكننا بحاجة للتذكير بما أشرته قصيدة (فجر السلام) من بداية أسطورية رمزية لدى السياب . ففيها يركز على وجود الشر والخير، ولكن عبر قصة قابيل وهابيل، فكأنه يماثل الفكرة بالرمز، ويستفيد من المذخور القصصي لرمز قابيل قاتل اخيه . وهذا ما سيطوره لاحقاً في قصائده المطولة الناضجة .

لقد عدّ النقاد (حفار القبور) و (المومس العمياء) قصتين ناضجتين من الناحية الفنية قياساً إلى تلك المحاولات الأولى التي عرضناها، والتي تميزت بغياب الطابع القصصي الواضح، من تسميات مركزية وتعيين المكان والزمان وبروز خط السرد وغير ذلك . .بالرغم من احتواء تلك المطولات التقليدية على سمات فنية وموضوعية، سيطورها السياب لاحقاً كالنزعة الرمزية الأسطورية، وخلط الوصف الحوار، واحتواء الفكرة بروح حوارية عالية، عبر ايراد نقيضها الفكري دائماً، والطواعية في البناء الفني وزناً وقافية وتقطيعاً في بنية القصيدة . .

وهكذا نستطيع أن نربط اجواء المطولات في المرحلتين بالقول إن :

فجر السلام/ ستنتج الأسلحة والأطفال وحفار القبور .

---

(1) إحسان عباس : بدر شاكر السياب، ص 155 .

واللعنات وبين الروح والجسد/ ستنتج المومس العمياء وحفار القبور

فثمة شواهد كثيرة على أن السياب يقوم بعملية تناص داخلي، لينتج شخصيات وأفكاراً وموضوعات، سبق له أن عالجها في مرحلته الأولى .

وإذا كانت (حفار القبور) و (الأسلحة والأطفال) تشكو من النمطية، وغياب التسميات وضعف الحبكة . . فإن (المومس العمياء) تتوفر على كثير مما افتقدناه في (الحفار) و (الأسلحة) .

إن أثر إليوت وشكسبير خاصة، سيكون واضحاً عبر المزج الحاد بين الغنائية والقصصية[1]، وعبر التضمينات التي أكثر منها السياب وأشار إليها صراحة في حواشي القصائد . . وهي إحالات متنوعة من مصادر غربية متعددة لكن النفس القصصي والمحاورات تحيل إلى أليوت خاصة . وهذا واضح في نموذجة الحر الأقصر (في السوق القديم) مما سيتطور لاحقاً في المطولات الثلاث .

وأول ما نستطيع تسجيله على نماذج فترة المطوّلات الحرة، هو انتقاؤها بشكل ذكي ومدروس يفجّر المفارقة فيها، ويستثمر الضدية الرمزية التي تكتنزها .

ولمآ كانت المطولات الثلاث مكتوبة ضمن المناخ الإيدلوجي نفسه، فإنها تصب في مغزى واحد بعد كل تحليل، حيث تتقابل الرموز بعدائية مطلقة . . الأسلحة والأطفال، حفار القبور والحياة، المومس العمياء ومحيطها كله .

إن شجب الحروب الكونية والدمار الذي تسبّبه للعالم، يمكن التعبير عنه بطرق شتى، لكنّ السياب اختار (الأطفال) بمواجهة (الأسلحة) ليخلق

(1) يشير أكثر من دارس لأثر شكسبير وأليوت في قصائد السياب المطولة، منهم :
- نذير العظمة : (شكسبير العربي)، مجلة علامات، ديسمبر 94، ص 107.
- و عيسى بلاطه : بدر شاكر السياب، حياته وشعره، ص 64.
- وكمال خير بك : حركة الحداثة، ص 368 .
- و عبد الواحد لؤلؤة : البحث عن معنى، ص 210 وهو يعدّ العامية والتضمين من آثار أليوت .
- و إحسان عباس : بدر شاكر السياب، ص 157 وهو يضيف (البحيرة) للامارتين كمؤثر آخر . وكذلك اديث سيتويل، ص 190 .

المفارقة ويقويها . فهو لا يسلك سبل (الانزياح) عن الشيء إلى صورته أو ما يساويه بلاغياً، بل يؤكّد حضور الشيء بما يناقضه، لأنه يعّمق الإحساس به .

ولكنّ نزعة القص في (الأسلحة والأطفال) غير واضحة عبر تعيّنات سردية محددة .

فهي تصوّر مشاهد عامة، لا تخلو من السرد، ولكن دون تحديدات واضحة، فليس من تسميات ولا حبكات أو أحداث متتابعة ولا أطر زمانية أو مكانية . فكأن الشاعر أراد التعبير عن نزعة السلام من خلال الموت المهيأ للصغار الأبرياء، ثم بالغ في الوصف، ليلتقط مفارقات صوريه هائلة، مثل تحوّل الأسرة والمهود إلى قذائف وأعتدة حربية . . ثم لتسقط القنابل على جدارٍ خطُّ الصغار فوقه كلمة (سلام) ! ويهيء السياب للجو السلامي في النص، ابتداءً من المدخل، حيث يتساءل :

عصافير؟ أم صبية تمرحُ

عليها سناً من غدٍ يلمحُ ؟

وهو يجعل هذا المدخل (لازمة) تتكرر ايذاناً بولادة هذا الجو الذي يقابل العدوان وتجارة الحرب التي عبّر عنها السياب بنداء بائع الحديد :

حديد عتيق

رصاص

وهو بائع متجول يشتري المهود والأسرة والأراجيح والكراسي وسواها من المصنوعات الحديدية المنزلية أو الأواني الرصاصية والأدوات البالية، فينادي عليه الناس، ليعرضوا أشياءهم القديمة، فيشتريها بأسعار رخيصة . . وهي مهنة كان البغداديون يرونها في شوارع مدينتهم، وكذلك في بعض المدن العراقية الكبرى .

من هذه الواقعة اليومية يستل السياب صورة الحرب والدمار، فيتخيل البائع الجوّال هذا، تاجراً يجمع الحديد العتيق، ليذهب به إلى المصانع الكبرى التي تصهره، وتعيد سبكه من جديد، على هيئة رصاص قاتل أو قنابل. وصواريخ . . وسواها من عدة الموت وآلات الدمار، فتسقط على رؤوس الاطفال الأبرياء، لتقتلهم وتقتل من خلالهم رمز الحياة والبراءة والحرية .

لقد أفاد السياب من مرجعية واقعية، ومزج صوراً من خياله، بتلك الالتقاطة الواقعية العابرة .. فكان (بائع العتيق) من حديد ورصاص، هو الشخصية التي جسّد من خلالها السياب مهنة الحرب أو الموت والدمار.

ولكن هذه الشخصية عامة غير مشخصة بمزايا ملامح . فهي بدون اسم او عمر أو وجود قصصي، فالمهم لدى السياب هو ما تؤديه من وجود ذهني أو فكري . فقد جعلها تقابل وجود الأطفال .. ويريد من قارئه ان يرى هذا البائع كما يراه هو : رمزاً للدمار والفناء :

(حديد ..)

وأصغي إلى التاجر،

واصغي إلى الصبية الضاحكين

وهكذا يتقابل الوجودان : تاجر يعلن عن مهنة بيع الحديد .. وصبية يضحكون بسعادة وبراءة .

وعلى أساس هذه المفارقة تقوم (الأسلحة والطفال) بدءاً من عنوانها، وتندرج فيها صور جزئية طوّرها خيال الشاعر ليكرّس هذه المفارقة . فالأم تبيع سرير زواجها ليغدو شظايا تهدّ المهود والأسرّة إذ تسقط عليها ! ولكن القصيدة تستدير عند منتصفها، لتظهر نبرة الإصرار والعزيمة على أن يحل السلام محل نداء الحرب، كي تنتصر الحياة على الموت . فيقسم الشاعر أن تظل دواليب الأعياد تدور، ويرقى بها الانسان إلى عالم النور حيث يكون الرصاص بشارة لكون جديد.

ويمكننا أن نوجز ملاحظاتنا على مطولة السياب بأنها [1] :

1 ـ اعتمدت الأفكار والتجريد الذهني لتوصيل الإحساس بضرورة السلم للعالم، وتنازلت بذلك عن التجسيد القصصي .

2 ـ ساد فيها الوصف بسبب قوة المنظور الغنائي الذي ميّز وجهة نظر الشاعر السارد، فكان الوصف يطغي على السرد دائماً .

---

(1) مطولة (الأسلحة والأطفال) منشورة ضمن : ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص563 ـ 591.

3 ـ انسابت فيها الصور البلاغية، فاستطرد الشاعر في بيانها، ناسياً مهمة السرد التي تتطلبها القصيدة المطوّلة .

4 ـ غابت عناصر السرد بسبب ذلك النزوع الوصفي والذهني . فلم نتبين شخصيات ذات ملامح أو أسماء أو أدوار .

5 ـ خلت المطوّلة من الأساطير والرموز ، باستثناء الاستخدام العام لأسماء مدن أجنبية وأعلام غربيين، يؤكد المنحى . . الأممي للسياب الذي كتب القصيدة امتداداً لرؤى (فجر السلام)، والمناخ الإيدولوجي الذي كان ينضوي تحته في ذلك العهد .

6 ـ هناك اقتباس وتضمين من شكسبير في مسرحية (روميو وجوليت)، ومن قصيدة إيديث سيتويل (أم ترثي طفلها) وإشارة عابرة إلى (مكبث) أيضاً.

وذلك يؤكد اقتصاد السياب في استخدام قراءاته، وكذلك الرموز والاساطير في هذه الفترة .

7 ـ هنالك إفادة من الحياة اليومية للشارع البغدادي، والمهنة الموروثة التي يعيش منها بعض الباعة المتجولين الذين ينادون طلباً للأشياء الحديدية العتيقة كي يشتروها من الناس . وهذا يمثل اتجاه السياب صوب الإفادة من الموروث الشعبي والعادات والتقاليد، ضمن توجهه الواقعي الملتزم .

لكننا سنجد في مطولة (حفار القبور) دفعاً للمنظور الشعري باتجاه القص.

فقد حملت (حفار القبور) تكريساً للنزوع القصصي لدى السياب، بدءاً من طول القصيدة،وتميّز بنائها بالطابع السردي، وهي أكثر قرباً من القصة بالمعنى الفني، لذا يتحدث عنها النقاد مقترنة بمطولة (المومس العمياء)، كما يستخدم فيها السياب مزيداً من الأساطير والرموز .

تتكون (حفار القبور) من أربعة مقاطع، تتحدث عن مهنة دفن الموتى التي يعيش منها إنسان بسيط يتسم بالجشع، وحب الموت لأنه سبيله الوحيد للعيش .

ويدل عنوان المطولة على المنحنى القصصي لدى السياب، لأنه يحدد (شخصاً) ذا مهنة واضحة، وذلك ما لا نراه في (الأسلحة والأطفال)

ومطولات المرحلة التقليدية . وكانت بدايات المقاطع الأربعة ذات بُعد زماني في ثلاثة منها، ومكاني في واحد، كالآتي :

المقطع	الاستهلال	الدلالة
ـ 1 ـ	ضوء الأصيل يغيم	زمنية
ـ 2 ـ	النور ينضح	زمنية
ـ 3 ـ	دربٌ كأفواه اللحود	مكانية
ـ 4 ـ	في زهوة الشفقِ الملوّن	زمنية

وذلك يدل على انشغال السياب بعنصر الزمان في هذه المطوّلة، حيث كان (الموت) هو المناسبة التي أججت خياله، وقادته إلى التعبير عن المعنى السلامي الذي أراد التعبير عنه في (الأسلحة والأطفال)، ولكن عبر شخصية الحفّار هذه المرة [1]

وقد عثر السياب في هذه الشخصية على كنز قصصي . فهو يتميز بالدرامية الحادة . والمفارقة كامنة فيه بذاته . إذ هو يعيش على مهنة الموت ودفن البشر، ليلبي رغبات نفسه، ولذائذ الغرائز التي يتمناها، كالخمور وأجساد النساء . .

اما استهلال المطولة فهو ذو طابع سردي رغم اختلاطه بالوصف، مما يعكس بقاء السياب على مقربة من المنظور الغنائي .

فهو إذ يبدأ بتعيين زمن خاص لأحداث المطولة هو (الأصيل)، يمزجه بالوصف معتمداً التشبيه :

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور

واهٍ، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع .

(1) يرى جبرا ابراهيم جبرا أن غضب السياب واحتجاجه على العالم، يتبلور في أعمال له مثل (المخبر) و (المومس العمياء) و (حفار القبور) «ويكاد يجعل من هؤلاء رموزاً لمجتمع يرثي له ويغضب عليه في آن» . . . يُراجع : جبرا، من شباك وفيقة إلى المعبد الغريق، في كتاب (السياب في ذكراه السادسة)، ص 23 .

فثمة ثلاث صور لهذا الضوء : كالحلم الكئيب، وابتسامة اليتامى، وانطفاء الشموع .

وهي صور ذات منبت أو جذر حسّي، ومنفّذة بأسلوب التشبيه «وهو من الأساليب المألوفة في الشعر العربي التقليدي»[1] رغم محاولة السياب أن يبث في أركان التشبيه إحساساً ذهنياً، يتجسد عبر قوة الفكرة ذاتها .

ولكن دلالة شيوع التشبيهات الصورية، والاستطراد في توليدها بالتتابع أو التداخل، يؤكد نزعة الوصف لدى السياب، استمداداً من الرؤية الغنائية، وهو مالم يتخلص منه السياب في مطولاته كلها، وإن أختلفت درجته في كل منها .

إن (حفار القبور) ملائمة تماماً للتوجه الإيدولوجي للسياب في تلك الفترة، وانتمائه للحركة الشيوعية التي كان (السلام أمل الشعوب) من أبرز شعاراتها، ولكنه لم يرد الإفصاح عن هذه الميول السلامية، بشكل مباشر، تفرضه غنائية القصيدة، حتى بالشكل الحر المقترح في حينه، لذا جنح إلى اصطناع هذا الشكل من السرد القصصي الذي لايهب وجوده كاملاً لبناء القصة الفنية المكتملة من حيث عناصرها الأساسية، ولا يبتعد عن اشتراطات الغنائية السائدة، لا سيما في هيمنة أنا الشاعر .

لقد حظيت (حفار القبور) بدراسات مفصلة كثيرة، وصل التطرف ببعضها إلى حدّ الزعم أن الحفار «ما هو إلا السياب نفسه . وهو يحمل النزعة التدميرية التي تسكن الشاعر . . وشخصية الحفار رمز مسرحي لاشعوري ابتكره السياب ليضفي عليه محتوياته النفسية كافة»[2] ولكن المحمول الدلالي

(1) لؤلؤة : البحث عن معنى، ص 209 .

(2) يوسف اليوسف : الشعر العربي المعاصر، ص 106. ومن أمثلة التأويلات البعيدة التي تستند إلى مراجع خارجية، لا نصيّة، ماذهب إليه إحسان عباس في كتابه : بدر شاكر السياب، ص163، حيث جعل إحساس السياب بالضياع في شوارع بغداد ومقاهيها، وإخفاقه في الحب، وثورته على الأب ونقمته عليه وعلى نفسه، جواً أو شعوراً ولدت فيه (حفار القبور)، ليتلذذ الشاعر بتعذيب نفسه المتهالكة على الشهوات وتعذيب أبيه ـ الحفارالقديم ـ الذي دفن أمه... ولا نجد في هذا التمحّل المتكلف بُعداً تأويلياً، بل امتثالاً لرؤى مسبقة عن حياة الشاعر نفسه، وفيه إهمالٌ لسياق أشد اثراً هو انتماء السياب السياسي عند كتابة المطوّلة.

للمطولة لا يبتعد عن هدف محدد أراد الشاعر الوصول إليه، وهو إدانة للوحشية والخراب الذي يسكن روح الحفار، رغم انه، عملياً وواقعياً، ضحية من ضحايا الحروب والاستغلال والطغيان . وهذا أبرز ما يُسجّل على رسم السياب لشخصية الحفار . فقد كان قاسياً عليه، إذ أدانه وهو ضحية، ورمز بهِ لطبقة مستغله متعطشة للدماء والخراب، وهو بائس ليس له من هدف سوى إشباع رغباته، فكأن اختياره الرمزي عبر مهنته وآسمه (حفار القبور) كتضاد مباشر للحياة، كان موفقاً . بينما فشل السياب في إبراز أبعاده الطبقية، لذا جعله - في مونولوج طويل - يعتذر عن حبه للموت، ويعلل ذلك بجهله وحاجته، بينما لاعذر لهؤلاء الذين يشعلون الحرب عن سابق إصرار وعزم وبعلم وثقافة . . .

أنا لست أحقر من سواي . وإن قسوتُ فلي شفيع
أني كوحش في الفلاء .
لم أقرأ الكتب الضخام - وشافعي ظمأ وجوع
أو ما ترى المتحضرين
المزدهين من الحديد بما يطير وما يذيع ؟
مهما ادنأت فلن أسفّ كما أسفّوا . . .

ولكن الوصف خدم السرد في بقع كثيرة من المطوّلة، لا سيما في تصوير جو الموت ومكملاته، حتى في صورة الغربان الناعقة أسراباً، وتفصيلات مهنة الحفار، والمبالغة في قسوته بتسليب الموتى حليهّم أو مضاجعة الأجساد الأنوثية الميتة . وأحسب ان السياب أراد إنقاذ المطوّلة من عموميتها ووصفيتها أو غنائية منظورها، فافتعل مصادفة قصصية غريبة، يندر حدوثها . فجعل الحفار يلتقي بالمومس التي كان قد أعطاها النقود لقاء جسدها، يلتقيها هذه المرة وهي ميتة :

ماتت كمن ماتوا، وواراها كما وارى سواها
واسترجعت كفآه من يدها المحطمة الدفينة
ما كان أعطاها -

ولعل السياب يمهد بذكر المومسات، والبغايا ودار البغاء، والنقود

المدفوعة لقاء المضاجعة، لمطولة أخرى ستكون المومس بطلتها المُطلقة والرئيسية .

أما نهاية المطولة فكانت ذات بُعد زمني دوري، حيث يستخدم السياب ما تسميه نازك الملائكة (أسلوب : ويظل . .) في دراستها لخواتم أو نهايات القصائد [1]:

وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد،

ويظل حفار القبور

ينأى عن القبر الجديد

متعثر الخطوات . . يحلم باللقاء، وبالخمور !

واذا كانت نازك قد شخّصت (التدفق) كميزة سلبية، تمنع القصيدة من العثور على نقطة انتهاء، فإننا نرى في هذه النهاية إشارة إلى حسٍّ سيزيفي، غير مسمّى، لدى السياب، حيث يتكرر العقاب ثانية، شأن الليالي التالية والأيام اللاحقة . فأنوار المدينة تعود الى اللمعان من بعيد، بينما (يظل) حفار القبور يبتعد عن القبر الجديد، حالماً مرة أخرى باللذائذ ذاتها . .

والقصيدة المطوّلة هذه لا تكثر من التضمينات والإحالات الرمزية والأسطورية.

فظلّ السياب يعاني مهمة تحليل نفسية الحفار من شتى وجوهها، وهو ما رأت فيه نازك خروجاً على التماسك، لأنه تلكأ طويلاً في المشهد الأول، وحلّل نفسية الحفار في بطء شديد . ثم تقدم في عجالة إلى المشاهد الثلاثة الباقية . . [2]

ولكننا نرى أن حكمها ذاك على الإيقاع العام للسرد فيّ المشاهد أو المقاطع الأربعة، إنما استجاب أساساً لطول المقاطع وتفاوتها في عدد الأبيات، لأن السياب كرّر ذلك التحليل النفسي عبر المونولوج الدرامي للحفار في المشاهد كلها.

---

(1) يُنظر: نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، ص 46 . وهي تعدّ هذه الخاتمة ناتجة عن الطبيعة المتدفقة للشعر الحر ..

(2) نفسه : ص 236 .

ولفت انتباهنا إحساس السياب بالمستوى الخطيّ للقصيدة، حيث نراه يستخدم الأقواس الصغيرة للإشارة إلى بدء المونولوج الداخلي للحفار، والإسترجاع أو التداعي الحر لأفكاره، وهو نوع محدد من الأقواس لا لبس فيه، كذلك الذي يشير السياب إلى أنه لا يعني التضمين لكلام آخر . و(لعبة الأقواس)[1] هذه كما يسميها صلاح فضل لدى السياب، متنوعة، متعددة الأغراض، يهمنا منها ما يخلق سياقاً سردياً عبر المونولوج الدرامي أو الحوار المباشر أحياناً .

ومن علامات الترقيم الأخرى المستثمرة في المطوّلة : النقاط المترادفة أو المتتابعة داخل البيت أو في ختامه أو نهايته :

ربّاه ! إني أقشعرّ . . . أكاد اسمع في الخيال

أغنيّة تصف العيون . . .

وهو ـ دون شك ـ يريد أن ينقل قارئه إلى مستوى شعوري مغاير، يخلقه عبر انتقالات السرد وأحداثه في البيت الواحد . أما النقاط التي تختم البيت فتمثل انفتاحاً سردياً يحيل القارىء إلى تخيل تلك الأغنية .

ورغم مالنا على مطوّلة (حفار القبور) من ملاحظات فنية أو دلالية، فإنها تُعدّ تمهيداً سردياً لعمل أكثر نضجاً وتكاملاً، هو مطولة (المومس العمياء) .

ويجب اولاً تحديد مرجعيتها السياسية، فهي مكتوبة ومنشورة عام 1954 حين كان السياب يعمل ضمن الحركة الشيوعية في العراق بحماسة واندفاع، رغم ان بعض مؤرخيه سيعزون بدء انفصاله عن الحزب إلى بعض أفكار (المومس العمياء) تحديداً [2] . ولكن رؤيته الشعرية عند كتابة (المومس العمياء) لم تكن لتخرج عن الأفق الماركسي الملتزم الذي كّرسته مطولاته السابقة . . لكنه سوف يتوسع هذه المرة إلى أبعد من مجرد إيراد الثنائيات الضدية الحادة التي لمسناها في (الأسلحة والأطفال) و (حفار القبور)، فلا

(1) صلاح فضل : أساليب الشعرية، ص 75.

(2) يُنظر: إحسان عباس ، بدر شاكر السياب، ص 221 ـ 222، ويستند إلى مذكرات السياب نفسه .

يكتفي بضدية الحياة والموت أو الحرب والسلام، بل يغوص عميقاً في بيئة الضحية ومحيطها، ويستجلي من خلالها ملامح مشكلات سياسية واجتماعية وتاريخية كثيرة .

وقد توفرت له أسباب كثيرة، جعلت هذا العمل، صالحاً لتلك المعالجات منها :

ـ الاقتراب من السرد بدرجة اكبر مما كان عليه في المطولتين السابقتين، وذلك واضح في رسم الشخصيات، والتسميات، والحبكات الثانوية، والمحاورات، وتنوع الزمان والمكان، والبؤرة السردية. .

ـ التخفيف من الوصف والغنائية كمنظور شعري، لصالح بروز القص وتطويره.

ـ الغنى الدرامي في شخصية (المومس) واستغلال مزاياه وملامحها، إضافة إلى ماضيها ومعاناتها في الريف، قبل أن تحترق البغاء .

ـ واشتملت هذه العناصر على كثافة قصصية من جهة الأحداث وأفعال السرد فانتظمتها وجهة نظر موحدة، يقودها السارد الخارجي (الشاعر)، ويعمل على التبئير وتعميق نقاط السرد المهمة ذات الوجود المركزي في النص .

ـ وكان ذلك الانشغال السردي سبباً في تميز الفن الشعري في المطوّلة بالرتابة والآلية . فالأبيات متساوية الطول ـ باستثناءات قليلة ـ موحدة القافية في عدد كبير من أبياتها، ذات وقع غنائي، ووضوح إيقاعي، وتشبيهات كثيرة . .

ولكنّ ذلك يجب ألاّ ينسينا مستوى المطوّلة من حيث النضج السردي قياساً إلى سابقاتها، وتعميق صلة السياب بالرموز والأساطير والتضمينات . .

فالعنوان يهيء القارىء ليتسلم (قصّاً) يتمحور حول شخصية أنوثية ذات حرفة مسمّاة . وهذه الحرفة لها مدلول أخلاقي أيضاً ضمن التصنيفات الاجتماعية السائدة . فهي (مومس) تعيش لقاء بيع جسدها للزبائن في مبغى عمومي، تقيم فيه مع أخريات يحترفن المهنة ذاتها . وقد وصفها السياب في العنوان بالعمى، خالقاً المفارقة في العنصر نفسه، وليس من ضدية وجوده بمقابل وجود آخر .

بمعنى أن المفارقة التي سوف تتعمق في المطوّلة، متركزة في شخصية

المومس نفسها . فهي تعرض جسدها للزبائن، كي تعيش بما يقدمون لها من نقود . ومن حيث يفترض القارىء أنها تغريهم أو تجذبهم إليها، يكون عماها المتقدم في العنوان، مبرراً لنفورهم منها، مما يزيد ـ ويعمق ـ تلك المأساة التي تحياها. ممثلة في الفقر والعوز، إضافة إلى العمى والحرمان من نور البصر، واقتلاعها من الريف، وعيشها الذليل كمومس، ومأساة موت أبيها قتيلاً . . . إلى جانب حرمانها من أبنتها، وما يحيط بها من ظروف عامة كالاحتلال الأجنبي، والظلم من الإقطاع، والتشرد . .

لقد استطاع السياب أن يحشد في (المومس العمياء) «مجموعة من المتناقضات التي تحفل بها الحياة العربية، والتي تمثل الفساد والضعف والانحلال»[1] .

لقد كان عمى المومس طارئاً، وفعلاً دراماتيكياً يعمّق مأساتها في الوجود، ولم يكن سببه ناجماً عن انها امتدّ بها العمر فأصبحت عمياء غير مرغوب فيهاالإكما يذهب بعض الدارسين[2]..وإنما كان عماها استكمالاً لقدرٍ إغريقي، داسَ بقسوة وعنف مقصودين، على كيانها كله .

لقد وجدنا إشارات وتلميحات وأبعاداً أولى الشخصيات، سيتكرر وجودها في (المومس العمياء)، وقد مرت عابرة في (حفار القبور) [3] . ومن الطريف أن نلاحظ وحدة البحر في المطولتين، فكلاهما من البحر الكامل، وتفعيلته (متفاعلن) ذات المقطعين الطويلين، المحتشدين بالحركات والسكنات. مما يعزز الاندفاع الإيقاعي في النص، وبروز موسيقى القصيدة طافية إلى السطح . يضاف إلى ذلك اشتراك المطولتين في القوافي المقيدة أي الساكنة، أو المطلقة بالألف في مواضع قليلة. وهذا يعمق البنية الدرامية للنص، من حيث يقطع الصوت بنهاية القافية أو وقفتها، متيحاً بدء صوت آخر، أو استكمال مدى الصوت الأول في موقف لاحق .

وبعيداً عن هذا الشبه في البحر والقافية، سنجد شبهاً آخر في الاستهلال .

---

(1) ناجي علوش في مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص : هـ هـ .

(2) هكذا يفسر عيسى بلاطة عمى المومس. ينظر له : بدر شاكر السياب، ص 78.

(3) مطوّلة (حفار القبور) في : ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص 543 ـ 562 .

فالمطولة التي ندرسها هنا تبدأ بداية زمنية ذكية :

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينه

والعابرون إلى القرارة . . .

وفي هذا الاستهلال ثلاث ايماءات، الأولى : إلى الليل كزمان داخلي يهبط على المدينة ويحاصرها، و (يطبق) عليها بظلامه المريب . والثانية إيماءة سردية فهذا الليل الذي تدور فيه أحداث المطوّلة ليس إلا واحداً من متوالية ليالٍ مرّت، وستمر، بالمدينة، وأحيائها . فهي جزء من عقاب دائري لا ينتهي، ذي مسحة سيزيفية تستكمل قدرية الأحداث القاهرة التي ستمر على المومس، وتصنع مأساتها، وتبرر استذكار الرموز الأغريقية الكثيرة بدءاً بـ (ميدوزا) و(أوديب) . . وكذلك تجعلُ محور المأساة وبؤرتها، هو ما فعله قابيل بأخيه القتيل هابيل .

وثالث هذه الإيماءات المستفادة من الاستهلال هي الدائرة المكانية للحدث . فالمدينة، والعابرون، سيشربون هذا الليل المطبق، أي سوف يستوعبونه ويتمثلونه، فلا يعودون يبصرون، تماماً كطرقات المدينة المعتمة بالليل، وكالمومس (العمياء) التي تعتلي النص عنواناً له، بل أصبحت الرؤية كلها في النص عمياء، ومن كان بنظر أو بصر سيفقده، إذ يلتقي نور المصابيح المتفتحة في الطريق شاحبة، باهتة، تورث العمى الحجري لكلّ من يبصرها .فالمدينة التي تعدى إليها عمى المومس، تؤطر الحدث في (المطولّة)، وينتشر العمى كالوباء :

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة

والليل زادَ لها عماها . [1]

وكذلك أصاب العمى أولئك الزناة المخمورين الذين يصفهم الراوي بأنهم :

أحفاد «أوديب» الضرير ووارثوه المبصرون .

ومن إطار المدينة (العمياء) كالمومس، نتنزل مع فضاء المكان .

---

(1) مطوّلة (المومس العمياء) في : ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص 509 ـ 542 .

فنصل إلى مكان اصغر أو خاص، هو (المبغى) . إذن فالاحداث تدور مكانياً في فضاء (المبغى) وفي غرفاته التي تضاء ليلاً بانتظار الزبائن . لكن هذا المبغى يصفه السياب بالعمى أيضاً، لكي يضاعف أغلفة الظلام الحقيقي والرمزي :

لا تنقلَنَّ خطاكَ، فالمبغى «علائي» الأديم

فقد نسب أديم المبغى إلى الشاعر الأعمى ابي العلاء المعري، وشرح المقصود بالأديم العلائي في الهامش، فآتضح تركيز بنية (العمى) إلى جانب تأصيل الشر في الإنسان ، فقد ورثه عن أبيه كجناية، أشار إليها أبو العلاء بقوله : هذا جناه أبي عليّ .

وتأكدت تلك الوراثة للشر، في تشبيه العابرين من الطرقات إلى المبغى، بأحفاد أوديب[1] المبصرين وهم أبناء المدينة العمياء، كذلك . . مدينة ميدوزا التي تحجّر كل ما تراه . . أما نسبهم الشرّير، فيتأطر ميثولوجياً بصلتهم بـ (قابيل) الذي يتكرر في المطوّلة كرمز لقتل الأخ ثم دفنه في التراب بإرشاد من (الغراب) :

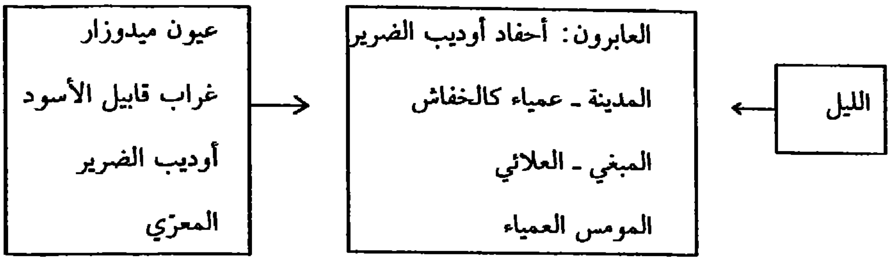
«قابيل» أخفِ دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء

ومن المتاجر والمقاهي . .

تلك إذن مؤشرات الاستهلال في مطولة السياب . وهي تلائم السردي والشعري في إطار واحد . فالمومس والمدينة والعابرون هم عميان لأسباب مختلفة، وهم وارثو الشر وضحاياه، وقد أطبق عليهم الليل كزمن وجو معاً، حتى صارت المطولة سابحة في زمن ظلامي شامل، يمكن ترميز وجوده بمخطط توضيحي :

(1) اكتفى السياب بوصف (أوديب) بالضرير في متن القصيدة. أما الهامش التوضيحي فقد عرض فيه بخمسة أسطر،العقاب الإلهي لأوديب ، إذ تزوج أمه ، وهو لا يدري بأنها أمه ، وقتل أباه ملك طيبة ، وأجاب على سؤال أبي الهول . ولم يذكر السياب أن أوديب فقأ عينيه ، حين علم بما فعل ، مكتفياً بوصفه بالضرير . مقابلة للمومس العمياء.



وقد استثمر السياب تركيز بنية العمى ، سواء أكانت حقيقية كما هي في الليل المظلم والمومس العمياء ، أم رمزية كعمى المدينة والعابرين والمبغى نفسه .

فقرن الظلام (والعمى كمظهر له) بالشر الموروث والمتأصل في الإنسان .

وهنا أصبحت الاستعانة بالرموز والأساطير مبرَّرة وممكنة، حتى لو جاءت بشكل متراكم ، حدا بالدارسين إلى عدّ المطولة من اكثر أعمال السياب «تخمةً بالأساطير» [1] ولكنّ ما يعنينا هنا ، ليس الكمّ المتراكم من الأساطير والرموز بل دلالاتها . إذ سنؤجل الحديث عن دورها البنائي في النص ، لنسأل عن مستواها الدلالي ، لا سيما وأن (المومس العمياء) كانت سبباً مباشراً في خروج السياب من إطار الحركة الشيوعية ، أو أحد مظاهر اختلافه معها في الأقل [2] .

يبدو ان السياب ، رغم ماطوّرهُ من نزعة قصصية واضحة على مستوى البناء ، لم يكرر الشعارات نفسها التي تحكمت في (الأسلحة والأطفال) و(حفار القبور) ، بل تخفى وراء السرد والشخصيات المسماة والمرسومة

(1) ناجي علوش في مقدمته الدراسية لديوان بدر شاكر السياب ، المجلد الثاني ، ص : زز .

(2) ينقل إحسان عباس في : بدر شاكر السياب ، ص222 ما يؤكد تزامن ظهور (المومس العمياء) إلى الأسواق ، مع المهاترات والاتهامات المتبادلة بين السياب والشيوعيين الذين «أرادوا أن يعلنوا تخليهم هم أيضاً عنه فقاطعوا قصيدته (المومس العمياء).» ويشير ناجي علوش الى ذلك أيضاً في ص : ل ل من مقدمة ديوان السياب ، م2، ويصفها بأنها كانت «الشعرة التي قصمت ظهر البعير» ـ ويقصد القشّة. كما يضيف ان بدر «كان قومياً عربياً بالمعنى السلفي» في هذه المطولة . وأن نشرها «أدّى إلى انفصاله عن الشيوعيين واستقلاله سياسياً». ص : م م .

بدقة، لكي يهجر المباشرة والخطابية والروح الشعارية السائدة في مطولتيه الانفتين ، ويستعين كذلك بالرموز والأساطير ليبتعد فنياً عن المباشرة حتى في تلك البقع التي يبدو للقارىء انها بقايا من مرحلة الشعارات العقائدية ، كالحديث عن الإقطاع والاستعمار والنفط المنهوب . . .

وإذا وضعنا هذا الهروب من الشعارات والواقعية الصارمة في حساب قراءتنا للمطولة ، فسنجد أن السياب أوغل في الرموز والروح القدرية أو الجبرية لكي يعوض فنياً عن تلك المباشرة التي تؤشر إلى الالتزام الصارم . . وهذا تعليل منّي ، لاندفاع السياب في مجال الرموز والأساطير التي جاءت من كل صنف ولون : اسلامية ويونانية ، شعبية وشعرية ، تاريخية ومعاصرة . .

وهذا جانب آخر يميز (المومس العمياء) عن مطولات السياب الأخرى. كما ان وجود (أنا الشاعر) كسارد أو راوٍ خارجي ، عليم بالأحداث قبل حدوثها وقبل قصّها، يجعل توجيه السرد بمشيئته المطلقة استباقاً وتأجيلاً وايقافاً وتسريعاً واسترجاعاً ، وهي أساليب لجأ إليها السياب في مناطق مختلفة من المطولة .

فالسرد في المطولة موضوعي ، فالسارد > الشخصية واكثر منها علماً. وصلته بما يروي تجعلنا نعدّه سارداً مطابقاً لمرويّه ، من حيث التبئير ووجهة النظر المتحكمة في العمل .

أما اذا جئنا إلى صلة المتن بالمبنى فسوف نمر بسلسلة من الصلات نجملها كالاتي :

1 ـ تستند المطوّلة إلى مرجعية متعددة ، منها خبرة الشاعر [1] اليومية بأحوال المبغى والبغايا ، حيث كان ثمة مبغى عام في بغداد قبل ثورة 41 تموز 1958، فقد أزيل هذا المبغى بعد قيام الجمهورية ، لكونه رمزاً للاستغلال وإهانة المرأة . .

2 ـ وتأخذ مرجعيتها من معتقدات السياب الثورية التي تشكلت بحكم

(1) أشار إلى خبرة السياب الشخصية بالمبغى والعلاقات السائده بين البغايا والزبائن، عيسى بلاطه في: بدر شاكر السياب ، ص 78 وكذلك أشار إليه ناجي علوش في مقدمة المجلد الأول من ديوان السياب ، ص زز .

انتمائه للحركة الشيوعية . وإن كان قد شابها شيء من التمرد في بقع معينة ،كالحديث عن الأصل العربي للمومس ، والهامش الذي وضعه السياب حول ضياع مفهوم العروبة عندنا بين الشوفينية والشعوبية .

3 ـ وهناك مرجع مباشر عثرتُ عليه مصادفة في مجلة عراقية صادرة عام 1930. حيث نشرت المجلة خبراً عن «مومس عمياء يمزق جسدها شخص بثمان وعشرين طعنة»[1] واحسب أن المجلة متداولة في الأربعينات والخمسينات، أو أن الخبر ـ كمرجع ـ سيظل يتردد حتى نزول السياب إلى بغداد للدراسة في عام 1943 .

ومن هذه الجوانب المرجعية الثلاثة ، سوف يستمد السياب متنه القصصي الذي سماه إحسان عباس «الكيان التاريخي للقصة»[2]. فنرى أن المتن الذي تتسلسل على أساسه أحداث القصة قبل نظمها ، يتلخص في أن امراة اسمها (سليمة) عربية الأصل ، فقيرة ، يعيش أبوها من العمل كمزارع أجير، ويضطر بسبب الفقر إلى السرقة من حقل الإقطاعي الذي يقتله جزاء لعمله ، فتصبح سليمة بغياً محترفة في المدينة ، ثم يعرض عنها الزبائن لأنها وصلت إلى سنّ الأربعين، وفقدت بصرها، كما فقدت ابنة وحيدة اسمها (رجاء) تموت في المبغى وهي صغيرة، لأنها لا تستطيع تغذيتها وسط بؤس المبغى، ومآسي زميلاتها في المهنة ـ . إن تلك خلاصة مركزة لما في السرد القصصي من إمكان القص أو المتن المروي، قبل أن يخضع لضرورات المبنى الحكائي، أي تحول الحكاية إلى مبنى قصصي خاضع لضرورات القص وحيله التي ذكرناها سابقاً .

ولا بد أن نتوقف عند حلقة أخرى في المتن ، وهي حادثة الاغتصاب الجنسي للمومس على أيدي جنود الاحتلال الذين شاءت الأقدار أن يدخلوا إلى بلدها :

---

(1) نُشِرَ خبر مقتل المومس العمياء في المبغى العام ببغداد في: مجلة الحاصد ، العدد الأول ـ كانون الأول ، 1930 ـ السنة الثانية ، ص9. وأشرتُ إلى هذه الصلة بين الخبر وحبكة مطولة السياب في كتابيَّ : مالا تؤديه الصفة ، ص 126. وفي : كتابة الذات ، ص 16 ـ 17 .

(2) إحسان عباس : بدر شاكر السياب ، ص 195 .

والله ـ عزّ الله ـ شاء

أن تقذف المدن البعيدة والبحار إلى العراق

آلاف الجنود ليستجيبوا ، في زقاق

دون الأزقة أجمعين

ودون آلاف الصبايا ، بنتَ بائعة الرقاق :

تلك الشقيةَ : ياسمين .

والحيرة التي تتملكنا هنا ، مصدرها نحوي في الأساس . فاذا كانت كلمة (الشقية) بالنصب ، بدلاً من (تلك) ، واسم الإشارة يشير إلى المفعول به (بنتَ) ، يكون الاسم : ياسمين ، يخص البنت الشقية التي استباحها الجنود . ولماّ كان اسم المومس (سليمة) ـ بدليل تداعي ذكرياتها مع الأغنية الشعبية ـ فإن (ياسمين) ليست هي ، بل إحدى صديقاتها او زميلات مهنتها اللواتي تأسف لأنه :

حتمٌ عليها أن تعيش بعرضها ، وعلى سواها

من هؤلاء البائسات . .

وقد شاء الله ألا يكنّ سوى حواضن أو إماء أو بغايا أو خادمات . . فهي تعرض مأساتها ومأساة سواها من النساء ، عبر منظور السياب الاجتماعي نفسه ، وانتصاره لوضع المراة . إلا أن أغلب دراسي السياب «رأوا أن المغتصبة هي المومس نفسها»[1] فمن تكون ياسمين إذن ؟

أهي بائعة الرقاق الشقية ، أمها ، وقد اضطرت للعيش كبائعة خبز لتعيل الأسرة ، بعد مقتل زوجها الفلاح المتهم بسرقة حقل الإقطاعي ؟

إذا كان الأمر كذلك ، فالأجدر اعتبار (تلك) إشارة إلى (بائعة الرقاق) وتكون حركة (الشقية) بالكسر ، بدلاً من (تلك) :

. . . بنتَ بائعةِ الرقاق

تلك الشقيةِ : ياسمين

(1) إحسان عباس : بدر شاكر السياب ، ص 195 و 197 .

فتكون المستباحة هي سليمة المومس ذاتها ، وهي بنت ياسمين بائعة الرقاق .

لكنني أرجح أن تكون (ياسمين) امرأة اخرى غير المومس ، ولعلها جارتها (ياسمين) التي تتولى وضع الطلاء على وجهها وتزيينها استعداداً للعمل. وقد قصَّ السياب قصة مومس أخرى هي ، امرأة الشرطي التي تحدّث سليمة عن مأساتها ، واضطرارها إلى احتراف البغاء ، بعد أن كان زوجها الشرطي خفيراً على البغايا ، يعود متعباً إليها وإلى ابنتيه ، ثم يشتريها أحد الزناة لتنتهي في المبغى . .

ولكننا نجد تلميحاً إلى سقوط سليمة بعد موت أبيها ، فتلاقفها الرجال واستدرجوها بوعود الزواج ، حتى تهامس الآخرون ، ووصل الهمس إلى أبناء عشيرتها المتعطشين إلى دمها ، فهربت لتعمل بغياً في المدينة . . فالرجال إذن هم الذين أسقطوها :

وتلّقفوها يعبثون بها وما رحموا صباها

لم يبتغوها للزواج لأنها امرأة فقيره

واستدرجوها بالوعود لأنها كانت غريره

وتهامس المتقولون فثار أبناء العشيرة

متعطشين ـ على المفارق والدروب ـ إلى دماها

فهل كان استطراد السياب وحرصه على مناقشة قضايا متعددة (كالقتل غسلاً للعار) على أيدي أبناء العشيرة ، أو الغدر من الرجال لأن المرأة فقيرة، سبباً في هذا الإبهام بصدد اغتصاب سليمة التي يقول عن مغتصبيها :

ليس الذين تغصبوها من سلالة هؤلاء :

كانوا كآلهةٍ مقطبة الجباه من الصخور

تمتص من فزع الضحايا زهوها ومن الدماء

متطلعين إلى البرايا كالصواعق من علاء

وأيا ما يكن ، فالبنت قد اغتصبت وهي صبية ، ثم فرت لتعمل كسواها في المبغى. وتلك حبكة شائعة اجتماعياً حول سبب احتراف البغاء

وقد رأينا أن السياب يعمد إلى أغلفة داخلية من القص، أي مضاعفة الحبكة الرئيسية بحبكات ثانوية ، كإيراده ـ سريعاً ـ لقصة زوجة الشرطي ، ثم مشهد بائع الطيور الذي كان دخوله مناسبة لإيقاف جريان السرد ، وإطلاق التداعي الحر عبز استعادة سليمه لجزء من طفولتها القصّية ، وتذكره لمقتل ابيها.

ولكن ما يلاحظه الدارس بوضوح هو هيمنة (أنا) السارد الخارجي على مجريات السرد كلها ، وذلك واضح عبر أمثلة كثيرة نسوق منها : ماتسلل إلى وعي المومس أثناء تداعياتها ، وهو في حقيقته اكبر من حدود هذا الوعي، وقد تآزر عاملان على تسلله من وعي السياب نفسه ، كسارد او راوٍ عليم ، العامل الأول: هو هيمنة الراوي الخارجي وتوجيهه للسرد بقوة مطلقة، ثم الرغبة في الوصف، والمزج بينه وبين السرد. إذ ليس من المعقول مثلاً أن تتحدث المومس عن حلمها ، قائلةً عن الحلم إنه كالشعر في وزنه وقافيته ومعناه :

شيئاً هو الحلم الذي نسجوا ، وما لايعرفون
هو منه اكثر : كالحفيف من الخمائل والرياح
والشعر من وزن وقافية ومعنى ، والصباح
من شمسه الوضّاء . . .

فكيف تحصّل في وعيها تصور ما للشعر ، وهي الريفية المعذبة التي حُرمت من كل شيء ، حتى التعليم البسيط ؟

ومن أشكال الخلل المسجّل على المطوّلة بسبب تجاوز الراوي لموقعه وحدوده نظراً لمطابقته لمرويه تمام المطابقة ما وجدناه من تعبيرات على لسان المومس أو غيرها من الشخصيات ، وهي غير متداولة في سياقها ، وإنما بوعي السارد نفسه كوصف زبائن المبغى بالزناة ، ووصف البنت (رجاء) بأنها كانت النقاء في الفجور . ورغم ان السارد خارجي كلّي العلم ، وأن ما ينتجه عبر اللحمة هو سرد موضوعي لاذاتي ، إلا أنه اتخذ وسيلته إلى التبشير عبر شخصية المومس نفسها . وحافظ على ضمائر السرد الأساسية طوال المطولة، وهي ضمائر الغيبة. لكنه لم يكن محايداً إزاء بطلته ، فكان يمحو

أحياناً اية مسافة سردية سواء على مستوى الفعل (بالاسترجاع أو التزامن)، أو على مستوى التلفظ (بالضمائر المشيرة إلى المومس بالغياب ثم بالحديث إليها كمخاطبة ، وأخيراً استبطان وعيها بالتحدث بضمير المتكلم) وقد ساعدَ ذلك على تنويع مستويات السرد وعدم جمودها بالتحدد في شكل تلفظي واحد .

كما قدم السياب بطلته بشمول مزاياها وشخصيتها كاملة . فعرف القارىء أو المروي له، عمرها وتاريخ حياتها[1]، واسمها الذي شملته المفارقة فتحول بُعد عماها إلى (صباح) ، وقادنا الراوي إلى أعماق الشخصية أيضاً ، وأطلعنا على أفكارها وحسراتها وآلامها ، ورغباتها المكبوتة حتى بالتخلص من الحياة . ولكن من الملاحظ أن السياب اهمل رسم الشخصيات الثانوية .

فاذا كانت المومس شخصية رئيسية قياساً الى دورها في المطوّلة ، ومركّبة بناء على طبائعها المزدوجة ودوافعها ، وذلك سرّ غناها كضحية ومراقب معاً ، فإن الشخصيات الأخرى ـ الثانوية ـ ظلت هامشية وعابرة ، تنقصها روح الحوارية القائمة على جدل الفعل الدرامي الخلاّق ، والحدث المتنامي . فانعدمت في سَوْرة الوصف ، وجاءت باهتة عابرة ، كشخصية الأب القتيل ، والبنت المسماة ، بمفارقة أخرى (رجاء) ، حيث لا رجاء ولا أمل بعد موتها . . .

فيما نجد ان التسميات كلها أدت دوراً قصصياً معبّراً عن وعي السياب بدلالة التسمية ، وقيامها بوظيفة مباشرة . . فهي تخدم المفارقة التي بُنيت عليها المطولة . كما تقدم فهماً (واقعياً) للتسميات في إطار دلالتها الاجتماعية . فأسماء مثل (صباح ورجاء وياسمين وسعاد وزهور) هي من أسماء المدينة الشائعة فعلاً . . أما سليمة فهو أسم ريفي متداول بكثرة .

وإلى جانب المفارقة الواضحة بحدة في التسميات ، أو في الأفعال

(1) لا نعني بتاريخ حياتها الاستعراض المفصّل الذي تصوره كمال خير بك فنعت (المومس العمياء) بأنها "من الحكايات البيوغرافية الأكثر ندرة لدى السياب" ـ حركة الحداثة ، ص 357. ويصفها إحسان عباس بالقسوة التقريرية . ينظر له : بدر شاكر السياب ، ص 196 .

(كدفع المومس أجرة النور الذي لا تراه !) وجدنا ملامح للمبالغة في الأفعال والأحداث بطريق المفاجأة أو المصادفات القدرية المهوّلة ، مثل تتابع فعل الموت (الأب والبنت) وتعرّض سليمة للأغتصاب بعد مقتل الأب ، ثم عماها وموت ابنتها وهجر الزبائن لها . وهي سلسلة ميلودرامية تطور عن بؤرة واحدة هي مجيء البطلة إلى المدينة (مدنسةً ملوثة . .) فاستطاع السياب إخراج موضوع شعري جذاب من هذا الموضوع الموصوف اجتماعياً بالقبح[1]، مستعيناً بالمذخوز الرمزي والأسطوري ، بكثافة لافتةٍ حقاً .

ويردّ الباحثون هذا الاهتمام المكثف إلى مؤثرات أليوتية في المقام الأول، وغربية عامة في معالجتها ، كتشكلات فنية ، تعزز هذا النمط المطوّل من القصائد السردية .

ولكن أثر أليوت يتعدى مجرد ذكر الرموز والأساطير ، فيردّها لؤلؤة إلى «اللغة العامية»[2] التي استعملها السيّاب في القصيدة ، وهو يشير إلى الأغنية الشائعة التي تتردد في القصيدة ، مطابقة لأسم المومس:

. . . وتلوب أغنية قديمة

في نفسها وصدى يوشوش : " ياسليمه ، يا سليمه،

نامت عيون الناس . آه . . فمن لقلبي كي ينيمه ؟"

---

(1) يُنظر: عبد الجبار داود البصري، بدر شاكر السياب ، ص 79 .

(2) عبد الواحد لؤلؤة : البحث عن معنى ، ص 120. ويشير إحسان عباس في : بدر شاكر السياب ، ص202 إلى " عذوبة الاقتباس من حياة الناس في أحاديثم اليومية وأغانيهم" ويورد إلى جانب اغنية (يا سليمة) ، قول السياب :

وتوسلته : " فدىً لعينك ، خلّني بيدي أراها "

عاداً الاقتباس هو " فدى لعينك " نقلاً عن العامية العراقية التي يتكرر فيها القول (فدوة لعيونك) "ترجياً . أما لؤلؤة (البحث عن معنى ، ص 212) فبعد أن يشير إلى ما أحدثه السياب من تغيير في الأغنية الشعبية ليجعلها أقرب إلى الفصحى ، أورد قول السياب السابق (وتوسلته : فدى لعينك ...) لكنه عدّ الاقتباس العامي في قول السياب (خلّني بيدي أراها) على أساس أن العامية العراقية تقول : " خلّيني أشوف بإيدي " عند شراء الفاكهة مثلاً . وهذه إحالة بعيدة تقوم على رصد الانحراف من الرؤية بالعين إلى الرؤية باليد . فيما نرى أن إحسان عباس كان أقرب إلى تمثّل المرجع العامّي للاقتباس في (فدىً لعينك) ، وذلك يحفظ للسياب حسّية تصويره لرغبة المومس في أن ترى ، لا بعينيها بل بيدها.

ويبدو أثر إليوت في شرح السياب لرموزه ، وإثقال قصيدته بالهوامش الشارحة أو المفسّرة . لكن ذلك النزوع إلى الشرح «جعل التضمين ينقلب إلى جهر، فضاعت بذلك ميزات مهمة في شعره»[1] .

ولا بد للباحث أن يشير إلى امتياز (المومس العمياء) بتكدّس رموزها وأساطيرها ، رغم ان تشكلها لم يكن بنائياً صرفياً ، فهو مذكور بالأسم أحياناً، وبشكل عابر ، قد يستغرق شرحه في الهامش ، اكثر من وروده البنائي أو الدلالي في المبنى الحكائي للمطوّلة . وذلك ما دعا بعض الدارسين إلى ان «يعّدوا السياب استعراضياً في تكديس الرموز والأساطير، وكأنه ينطلق من الاعتقاد بأن مجرد ترديد الأساطير بأسمائها، يصنع رموزاً»[2] .

وللسياب عذر في ذلك. فهو يبدأ بهذه المطوّلة تعاملاً حقيقياً وستراتيجياً مع الرموز الأسطورية والتاريخية. وكل بداية لا تخلو من حماسة. لذا جاءت المطوّلة معرضاً بشتى الرموز التي إذا شئنا استقصاءها كلها يطول بنا المقام. لكننا نشير إلى أهمها كأنماط متعددة المراجع. فمنها: قصة قابيل وهابيل، وميدوزا، وأوديب وطيبة وجوكست، ويأجوج ومأجوج، وبابل، وفاوست، وأبولو، وأفروديت، وغيرها كثير. لكننا إذا تعدينا المراجع، وهي دينية وتاريخية وفولكلورية ويونانية، وجئنا إلى الكيفية التي أستخدمت فيها هذه الرموز، لوجدنا فنيتها واضحة. فهي تأتي في محلها من السرد أولاً دون إلصاق أو استيراد، وهي تعمق المستوى الدلالي للنص، كما أنها لا ترد حرفية بنصّها، بل معدّلة ومكيفة بحسب الحاجة الداعية لإيرادها .

واكثر أنواع التناص مع هذه الرموز فنية وجمالية، ما جاء دون تسمية ، كإشارته لبنيلوب في قوله عن الرجال :

والآن عادوا ينقضون ـ

خيطاً فخيطاً من قرارة قلبها ومن الجراح ـ

---

(1) لؤلؤة : البحث عن معنى ، ص 216 .

(2) إحسان عباس : بدر شاكر السياب ، ص 204 .

ما ليس بالحلم الذي نسجوه ، ما لا يدركون . . . [1]

حيث ينقضون (أو ينفضون) خيوط أحلامهم خيطاً فخيطاً . وكذلك إشارته المختزلة إلى دونكيشوت في قوله :

. . وأنت ويحك يا أخاها

ماذا تريد ، وعمّ تبحث في الوجوه ، ويا أباها

إطعن بخنجرك الهواء . . فأنتما لن تقتلاها

ولكنّ أبلغ الإشارات الرمزية المذكورة دون مرجعها، هي الإشارة إلى العناء السيزيفي القائم عليتكرار العذاب دورياً، بعقاب إلهي محتوم لا مفرّ منه.

وقد تحكمت السيزيفية في المطوّلة ، فوجدناها عبر :

1 ـ تكرار عذاب المومس كامرأة ، ترث عذاب جنسها عبر التاريخ .

2 ـ انتقال المعاناة إلى ابنتها التي تموت في المبغى .

3 ـ اختيار السياب لقصة يأجوج ومأجوج كأحد مظاهر السيزيفية وتكرار العذاب ، كما أضاف المخيال الشعبي إلى القصة ، فكان يأجوج ومأجوج يلحسان السور بلسانيهما كل يوم حتى يصير رقيقاً كقشرة البصل ، ويتعبان ، وفي اليوم التالي يجدان السور قد عاد كما كان قوة ومتانة . . [2] .

4 ـ انعدام الإحساس بالزمن ، عبر انعدام البصر لدى المومس ، وافتقاد الأمل بالخلاص، في قوله :

وغداً بحبلك تشنقين

وغداً ، وأمسِ ، . . وألف أمس ـ كأنما مسحَ الزمان

---

(1) وجدتُ إشارة مختزلة أخرى لغزل بنيلوب الذي تنقضه ، كلّما اكتمل النسج ، في قول السياب :

إنــكِ تــقــطــعــيــن

حبل الحياة لتنقضيهِ وتضفري حبلاً سواه ،

حــبــلاً بــه تــتــعــلــقــيــن عــلــى الــحــيــاة

(2) شرح القصة وتحويرها شعبياً ، منقول عن هامش السياب نفسه في: الديوان، المجلد الأول، ص 529 .

حدود مالكِ فيه من ماضٍ وآتِ

ثم دارَ ، فلا حدود

ما بين ليلك والنهار ، وليس ثَمّ سوى الوجود . .

سوى الظلام ، ووطء أجساد الزبائن ، والنقود

ولا زمان ، سوى الأريكة والسرير ، ولا مكان ! (1)

5 ـ خاتمة المطوّلة تشي بالدوران الزمني على الطريقة السيزيفية ، فحين أراد السياب إنهاء مطولته ، لم يجد سوى التكرار الزمني :

الباب أوصدَ .

ذاك ليلُ مرَّ . . .

فأنتظري سواه .

أي أن عذابها المعروض عبر ليلة من لياليها التي تصورها المطولة ، سوف يتكرر في ليل آخر . والسياب هنا يربط الخاتمة بالمقدمة . فكأن خط سير المطولة كان هكذا :

أطبق الليل ← الليل يطبق مرة أخرَى ← ذاك ليل مرّ فانتظري سواه

فالحركة الاستهلالية (الليل يطبق) تقودنا سردياً إلى المحذوف الذي يسبق اللحظة السردية القائمة . وقد صرّح السياب بذلك في قوله (مرة أخرى). إذن فقد أطبق الليل من قبل . . أما النهاية فتوضح العودة إلى زمن البداية عبر انتظار ليل آخر سيطبق مرة أخرى ، كما أن سيزيف يبدأ كل صباح يرفع الصخرة إلى الأعلى لتتدحرج ثانية ، وكما تنقض بنيلوب غزلها الذي نسجته ، لتعود كل صباح للعمل من جديد . . .

---

(1) ألا يبدو هنا في بيت السياب خطأ ما ؟ فقوله :

ولا زمان ، سوى الأريكة والسرير ، ولا مكان

فالأريكة والسرير جزءان من المكان ، لا الزمان . فكان الصحيح أن يقول :

ولا مكان ، سوى الأريكة والسرير ، ولا زمان

لا سيما وأنه يقول في البيت التالي لهذا البيت :

لِمَ تحسبين ليالي السأم المسهدة الرتيبه ؟

وهو انتقال إلى الزمن ، يناسب ختام البيت الأول بكلمة (ولا زمان) كما نقترح .

ولا بد لنا قبل أن نختم دراستنا للنزعة القصصية في المطوّلة ، أن نشير إلى توسيع السياب للجملة الشعرية ، بحيث تستوعب المحاورات والتلفظات الأخرى ، سواء كانت بالوصف المجرد من الخارج ، أم جاءت عبر التداعي المنولوجي . وقد قدّم السياب نماذج مبتكرة للتداعيات منها ما جاء متزامناً متوتراً مع تكرار عبارة واحدة ، كقوله :

وتحسّ بالأسف الكظيم لنفسها : لَم تستباح ؟

الهرّ نامَ على الأريكة قربها . . لمَ تستباح ؟

ثم عودته بعد أربعة أبيات للقول :

وتدق في أحد المنازلِ ساعةٌ . . لمَ تستباح ؟

وقد خدم التكرار هذا الاسترجاع المتوتر كما قدم السياب نوعاً آخر من التداعي قائماً على المناجاة كقوله :

لا تتركوني ياسكارى

للموت جوعاً ، بعد موتي ، ميتة الأحياء عارا . . .

وهو مونولوج طويل يستغرق ثلاثين بيتاً. وأحياناً يعمد السياب إلى تجزئة الحوار في البيت ، كحديث المومس مع زميلتها :

ـ «كيف هو الطلاء ؟

وكيف أبدو ؟»

ـ وردة . . قمر . . ضياءْ "

زورٌ . . وكل الخلق زور

والكون مَيْن وافتراء

فهذه التقنية الحوارية تحيل إلى المسرح الشعري المحافظ على القوافي بنية البيت الموحّد في تجزئة الحوار لإكمال التفعيلات . . . إضافة إلى أن المونولوج الدرامي الذي يشبه التقنية المسرحية، «قد يقدم من المعلومات في حلّ شفرات المونولوج نفسه في ضوء فهمنا للنموذج الصنفي»[1] . .

---

(1) روبرت شولز : السيمياء والتأويل ، ص 75 .

ولا تفوتنا هنا الإشارة إلى الحبكات الصغرى في المطوّلة . وقد ساعد في خلقها، تبدل موقع المروي له. فالسياب يروي للقارىء أولاً، ثم يستدير ليروي لزبائن المبغى المعرضين عن المومس لعماها، كما يجعلها تروي حياتها لنفسها في مونولوجات مطولة، كان المروي له الحقيقي فيها هو القارىء نفسه.

لقد تحكمت في المطولة رؤية حادة أراد السياب عبر السرد أن يوصلها إلى قارئه، حتى بتجزئة الحبكات وتعدديتها، كمنظر أو مشهد بائع الطيور، ودخوله إلى المبغى لبيع طيور الماء للمومسات، بعد أن ترنحت أعناقها الدامية كالأثداء المقطوعة، فقد تعدى الموت إلى كل شيء حتى الطيور، كما أصاب العمى الحياة كلها، فالعين المطفأة بلا نور، تقتل شهوة الزبائن.

يحدثنا أرسطو عن شجرة يقال لها (عين الشمس) لها منفعة في العين التي لا تبصر، حتى أن الخطاطيف إذا عمين أكلن منها فأبصرن، كما نقرأ في الملاحم العراقية القديمة أن لمردوخ أربع عيون تبصر كل شيءلإفهو يعيد البصر إلى الرجل الأعمى الصالح، ويتعدى بصره إلى عيني تيامات فيخلق دجلة في عينها اليمنى، والفرات في عينها اليسرى [1]. وهذه التعدية المعاكسة في (المومس العمياء) تستند إلى ميدوزا التي تحجر كل ما تقع عليه عيناها، فيما تفلح المومس العمياء في استنفار بصيرتها، لتحس بها ما حولها، تعويضاً عن البصر المفقود.

ويهمني إنهاءً لتقصّي النزعة السردية في المطولة أن أشير إلى استخدام السياب لما يسميه صلاح فضل (لعبة الأقواس) [2] حيث لا تعني الأقواس عند السياب أن الكلام مضمّن أو أنه مقتبس، بل يستخدمها غالباً للتعبير عن بدء الحوار أو نقل الملفوظات، كجزء من اهتمامه بالسطح الكتابي، أو الحيز المكاني للنص على الورق.

لقد تطور استخدام السياب لعلامات الترقيم في هذه المطوّلة، وأصبح (البياض) خاصة فواصل كاملة، تحدد الانتقالات الصياغية والدلالية. فهناك

---

(1) ينظر : حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة ، ص 123 .

(2) صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص 75 . ويراجع هذه الكتاب ص 195.

سطر منقّط بنقاط على طول البيت، يعلن نهاية مشهد بائع الطيور. وهناك بياض اكبر يشكّل ثلاثة أبيات، يعلن نهاية القصة الثانوية عن زوجة الشرطي، وغيرها من وقفات البياض التي تمهّد لأنتقالات دلالية أو بنائية..

كما قام السياب بتوزيع النقاط في مفتتح الأبيات أو وسطها أو خاتمتها.

فمثال البياض في مطلع البيت :

... وتلوب أغنية قديمة

ومثاله في وسطه :

برقٌ ويُطفأ... ثم تُحكم فرقَها بيدٍ، وفاها

بيدٍ،

وفي آخره :

أو كالجِرار الباليات، كأسطوانات الغناء...

ولا نشك في أن البياض يحيل إلى مسكوت عنه، غير متعين، لكنه ذو دلالة معنوية.

وكذلك نرى إفراط السياب في تثبيت علامات الترقيم،كالنقاط وعلامات التعجب والاستفهام والفواصل، ويعمد إلى وضع خط صغير قبل بعض الحوارات أو التداعيات، ويكثر من الجمل الاعتراضية.. وهي تدل على عنايته بالملفوظ، وإدراكه للطابع الدرامي لعمله، وهو تجسيد لنزوع قصصي لدى الشاعر إذ يستفيد من سياق النثر المحافظ على علامات الترقيم.

ولكن الملاحظة التي سنختتم بها تحليلنا، تشير إلى ثبات المطولة من الناحية الإيقاعية. فأطوال الأبيات ثابته تقريباً إلا في حالات قليلة. كما أن الشاعر استجاب لعدد ثابت من تفعيلات بحر الكامل (متفاعلن) وجوازاتها، وحافظ على القافية المقيدة.. وكأن هذا الثبات الإيقاعي والغنائية العالية المجسدة بالوصف، علامة على تمسك الشاعر بالقصيدة، ورفضه الانغماس في القص ونسيان جنس القصيدة الذي يتحكم في قوانينها الداخلية.

وهكذا نشأ تعارض أقوى من أي تضاد آخر، بين الشعر وبناه الوصفية، مما كان الراوي يضخه تعليقاً وشرحاً، وبين السرد كما كانت بطلة المطولة تريد أن تجسده فكأن الشعر يؤثث وصفياً ما تريد الشخصية أن تثبته سردياً وهذا جانب تنازعي مهم بين القص والشعر في القصيدة المطوّلة، كان ذا أثر في تأخر ظهورها، أو محدوديتها في الشعر العربي الحديث.

قصيدة الواقعة التاريخية

نتوقف في هذا الفصل عند نمط من النزوع القصصي في الشعر العربي الحديث، يتسم بشمولية وسعة وامتداد، لانه يستحضر الواقعة المرتبطة بالزمن الماضي، ويحررها من تاريخيتها، ليدرجها عبر المعالجة المعاصرة، في صميم الحاضر.

وبهذا تكون قصيدة (الواقعة التاريخية) اشمل واعم من قصيدة (القناع التاريخي) أو (قصيدة الرمز المقنّع)، رغم انهما تستمدان تحققهما ووجودهما النصي، من معين واحد هو التاريخ.

ولابد اولاً من الاعلان عن احترازنا إزاء الاستخدام الحرفي للتاريخ، نظماً أو تضميناً، برمته، دون تعديل أو تكييف معاصر، ودون اشارة أو احالة إلى عصر الشاعر وهمومه ومشكلاته.

إن ذلك النظم الذي دشنه شعراء النهضة وفترة الاحياء أو الانبعاث، يتسم بأرتهان النص الشعري بالواقعة التاريخية ضمن زمنها الخارجي اولاً، وضمن تسلسل الوقائع الاخرى الحافة بها، لان القصد الذي يلجىء الشعراء إلى هذا الفن (اي نظم الوقائع التاريخية) كان خارجياً، يأتي من التاريخ اولاً، لامن النص نفسه، فيكون وجود (التاريخي) في (الشعري) هدفاً لا وسيلة، وفي الاغلب يتجه الهدف إلى غرض تربوي أو تعليمي أو اخلاقي أو قومي، يستثير الهمم، ويذكر القارئ بدروس التاريخ ليتعمق انتماؤه إلى امته واحساسه بعظمتها وسمو ماضيها، مما لايليق معه ان ينالها الهوان في حاضرها.

ولكن قصائد النظم التاريخي تلاحق الجزء الاول المعلن من هذا الهدف، فتعكف على استرجاع احداث التاريخ، لاسيما الفتوحات والمعارك والانتصارات، ومفاصل القوة والمجد في الماضي العربي، وتنظم جزئياته، كما في قصائد شوقي الطويلة حول ملوك العرب وعظماء المسلمين، وفتح الاندلس، وغيرها من الموضوعات المتميزة بأنها كتلة من الوقائع والاخبار، يقف الشاعر بعيداً عنها، لينظمها كما حصلت أو رويت، مكتفياً باستعادتها دون اقحام ذاته في سردها أو ترميزها، ودون الانعطاف بها إلى اللحظة الزمنية الراهنة.

لقد كان تضمين وقائع التاريخ في القصائد موضوعاً نقدياً وجمالياً منذ اقدم العصور، وقد تحدث فيه ارسطو طاليس، حين اوضح انه لا مانع يمنع من ان يتخذ الشاعر موضوعه من الاحداث التي وقعت فعلاً، لان «بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع، ممكنة»...[1] لكنه يستدرك موضحاً الفرق بين الشاعر والمؤرخ، فالمؤرخ «يروي الاحداث التي وقعت فعلاً، والشاعر يروي الاحداث التي يمكن ان تقع، لأن الشعر بالاحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي. لهذا كان الشعر: اسمى مقاماً من التاريخ»[2].

ولكن المرحلة الشفاهية في حياة البشرية، اوجبت فيما يبدو، إسناد دور المؤرخ للشاعر، مادام هو القادر على النظم الذي بواسطته يتلقى القراء والطلاب والمستمعون وطالبو الحكم والمواعظ، مادة التاريخ المجسدة في وقائعه المجتزأة أو المقتطعة من سياقها الزمني. لذا كانت (الإلياذة) و(الاوديسة) شعراً ملحمياً يصور وقائع التاريخ، كما دونتها الذاكرة الشعبية، وما اضافته من ابطال وحوادث..

ولا تتوقف مهمة رواية احداث التاريخ ووقائعه على الشعر، فقد ظهر في السرد ايضاً كثير من الاعمال التي تقوم بقص وقائع التاريخ، وخير مثال لها في العربية سلسلة (روايات تاريخ الاسلام) لجرجي زيدان، الذي يعد مثالاً

(1) أرسطو : فن الشعر ، ص 28 .

(2) نفسه: ص 26 .

نموذجياً للرواية التاريخية (historical novel) التي يعرفها المعجم بأنها «سرد قصصي يدور حول حوادث تاريخية وقعت بالفعل. وفيه محاولة لاحياء فترة تاريخية بأشخاص حقيقيين أو خياليين أو بهما معاً. . لا تكون له ـ اي المؤلف ـ حرية التصرف في تغيير الحوادث أو الازمنة التاريخية. ويلاحظ ان للرواية التاريخية وظيفة تربوية واضحة، وهي ان تصب التاريخ في قالب جذاب، وخاصة للشباب الذي قد يمل التاريخ في منهجه المدرسي» (1).

ويشمل هذا الاتجاه في نظم التاريخ سردياً أو شعرياً، بعض الاعمال المسرحية التي ارتهن موضوعها بالواقعة التاريخية، بحيث لم يتعد دور الكتاب في بعض الاحيان، اختيار الشخصيات وترتيب الاحداث مجدداً، مع اضافة بعض الشخصيات المتخيلة التي لا تؤثر في سياق الاحداث، وذلك ضمن مايعرف بالنزعة التاريخية أو التأريخ (بالهمزة) historiography وتعني «تسجيل الاحوال والاحداث التي يمر بها مجتمع مافي حقبة تاريخية» (2). ويكون على المؤرخ ترتيب الحقائق التاريخية وتوثيقها وجمعها، بما يتلاءم مع ميوله، تفريقاً لهذا العمل عن التاريخ (بدون همزة) history ـ الذي يُعرَف بانه «جملة الاحوال والاحداث التي يمر بها كائن ما. وتصدق على الفرد والمجتمع. . كما تصدق على الظواهر الطبيعية والانسانية» (3).

ولكن ما يبدو لنا في ظاهره اقصاء للذات، ونزوعاً نحو الموضوعية ؛ في القصص والمسرحيات والاشعار التأريخية، ليس في حقيقته إلا اكتفاء بمهمته النظم وترتيب الاحداث دون ابتداع، فالذات هنا منسحبة لصالح الوقائع التي تنوب عنها، وليس لصالح وجهة نظر موضوعية يحركها الشاعر كمسؤول عن السرد، أو ما تعارفنا عليه بالتبئير وتجسيم وجهة النظر من موقع محدد. . فالشاعراو الروائي أو المسرحي مبتعد في الاعمال التاريخية إلى درجة يفقد

(1) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الادب ، ص 215 .

(2) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الادب، ص 217 . ويشير الى ذلك بشبنلر في نظرية الادب ..، ص 22 .

(3) مجدي وهبة : معجم .. ، ص 712 . ويرى بشبندر ان مصطلح (التاريخ) يشير عادة الى احداث الماضي التي تستعاد في تتابع وفي ترتيب زمني ، مع افتراض انها تتسع بصورة موضوعية نظرية الادب... ، ص 122 .

معها السيطرة على السرد، ويظل له دور واحد فقط هو الربط بين مجموعة من الاحداث التي انتخبها لتعبر عن الواقعة التاريخية بموضوعية.

فضلاً عن ذلك، فإن الموضوعية «غائبة عملياً عن كتابة التاريخ لان طريقة اختيار الحقائق التاريخية وترتيبها يمكن ان تنتج نسخاً مختلفة من التاريخ»[1]. ولعل الادبُ الذي يدخل التاريخ في اطاره، لا يتحدد إلا بالطريقة أو الكيفية[2]. ومادمنا في مجال صلة التاريخي بالادبي، عبر مقياس الذاتية والموضوعية، فلا بد لنا ان نشير إلى ان الادب ـ كإبداع ـ قادر على ان يجعل الذاتي موضوعياً، والموضوعي ذاتياً. . . وهو ما لايستطيع ناقل حقائق التاريخ إلى حقل الأدب ان يتجاوزه، لانه ضروري على مستوى التلقي، فحقائق التاريخ بمجرد ترتيبها بكيفية ادبية، داخل السرد، أو الشعر، فإنها سوف تُقرأ كأدب بدل ان تقرأ كتاريخ[3].

لقد تميزت علاقة الشاعر العربي الحديث بالتراث كمادة معرفية، ومرجعية شعرية ؛ بأنها انعكاس لوعي الشاعر بالتراث كمنجز إنساني ؛ وليس كتلة اتية من الماضي علينا قبولها كاملة، والانحباس داخل قدسيتها. وبذلك ينقل الشاعر المعاصر ـ والفكر الشعري الحديث عامة ـ تأثير التراث إلى الذات، وتكون الذات الشاعرة عاملاً اساسياً في العثور على (تراثها) ضمن التراث، ويكون لها من بعد، افق واضح تنشأ عنه رموزها الشخصية والخاصة، وتبدع كذلك كيفيات (وطرائق) ظهور التراث في القصيدة [4] وتخطي مفهوم الماضي الذي حصر فيه السلفيون معنى التراث ؛ ورفض مفهوم التجاوز أو القطيعة مع الماضي ؛ بالمعنى السطحي المتضمن ـ اضافة إلى دلالات الجهل بالتراث كمصدر معرفي، ومنجز روحي ـ خللاً في تصور

(1) بشبندر : نظرية الادب .... ، ص 122 .

(2) إننا «في التاريخ نبحث ونسأل عن الحقائق هل هي صحيحة ام فاسدة». وفي الشعر «نسأل كيف تجلت المادة التاريخية وكيف تشكلت او تصورت». نذير العظمة : (شكسبير العربي)، مجلة علامات، ديسمبر 94 ، ص 92 .

(3) بشبندر : نظرية الادب .. ، ص 123 .

(4) تناولتُ ـ في دراسة لي قدمتها الى احدى الحلقات الدراسية في مهرجان المربد الشعري ـ موضوع (الوعي الشعري بالتراث ـ مرحلة مابعد الرواد) . ونشرتها في كتابي : الاصابع في موقد الشعر ، ص133 ـ 147 .

الصلة بين الشعر ومرجعياته أو مكوناته، وفي مقدمتها الموروث المجرد في رموز واساطير وملاحم وتقاليد وإبداع خالص

ولكن التاريخ يظل مركز جذب للشاعر الحديث، بما يقدم من امثولات وعبر مترشحة ومصفاة، بهيئات سردية مرمزة أو مختزلة في حبكات لها اثر دلالي تعجز عنه المباشرة والتقريرية والغنائية الصارخة.

وهذا عامل ثانٍ - إلى جانب الوعي بالموروث كحاصل قومي تراثي - يسهم في الاتجاه نحو التاريخ، بوعي جديد. . وذلك لما فيه من اكتناز سردي ومحمول دلالي بليغ، مع الاهتمام بالكيفية التي يظهر فيها نصياً.

وسوف يكون نموذجنا التطبيقي في هذا الفصل، هو شعر الشاعر أمل دنقل الذي توجه، في اغلب نصوصه، إلى الحدث أو الواقعة التاريخية وراح يعاينها ككتلة موحدة التفاصيل والاجزاء، لا ينتزع منها قناعاً أو رمزاً ليقذف به في سياق معاصر واضح الدلالة ؛ بل يحافظ على (سياقية) الواقعة كلها، و(زمنيتها) و (شخصياتها)، ويرويها من الخارج متقمصاً دور الراوي وصوته، لكنه يقوم في حقيقة الامر، بعملية (استعارة) قوية، يماثل فيها - بذكاء ودون مباشرة - بين سياق الواقعة المستدعاة والمستحضرة شعرياً، وبين اللحظة الحضارية الراهنة في حياة الوطن.

وإذا كنت اسمي قصيدة أمل المتكئة على التاريخ (قصيدة الواقعة التاريخية) فإنني احتكم في ذلك إلى استمداده من وقائع التاريخ العربي والاسلامي، والانساني بشكل نادر، واستعارته تلك الامثولات الكلية تذكيراً بما يدور في عصره.

وقد ذهب النقاد إلى ان «شعر أمل دنقل من النماذج التي تتعامل مع التراث في محاولة توظيفه عبر رؤية معاصرة»[1] وأرى ان هذا التشخيص، رغم سلامته كنتيجة لقراءة شعر دنقل، لا يؤكد تميزه وخصوصية (تعامله) معه ؛ أو

---

(1) صدوق نور الدين : حدود النص الادبي ، ص 169 .
ويرى سيد البحراوي «أن التراث كان مصدراً رئيسياً لتشكيلات الشاعر» البحراوي : في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص 153 . وهو يؤكد تميز أمل في التشكيلات المتعددة لما هو تراثي، ولوظائف التراث المختلفة . يُنظر: نفسه، ص141 .

توظيفه، والوعي المحرك لهذا التعامل، فضلاً عن اغفال الكيفيات الفنية الخاصة التي ظهر بها اعتماده (التراث).

لكن مانوافق عليه في سطور الرأي السابق، هو وصف الرؤية بأنها (رؤية معاصرة) لاقصاء اي نزعة ماضوية أو رجوعية أو سلفية ؛ تأخذ شكل اجترار وقائع التراث واحداثه ورموزه، والانحباس في ابعادها ومفرداتها وتفاصيلها.

لكن قراءتي لتراثيات دنقل ـ زموزاً ووقائع ـ ستنطلق من اطار (التاريخ) تحديداً، لا (التراث) بشكل مطلق، لما وقر في نفسي ـ عبر قراءة دنقل المتكررة ـ من انه شاعر (تاريخ) اكثر منه (شاعر تراث)، لكن ذلك لا يعني نفي التعامل الحديث والرؤية المعاصرة ؛ ولا يتناقض معهما.

وإذا عدنا إلى تفوهات امل دنقل نفسه، واحساسه باهمية التراث داخل النص الشعري الحديث، ونصه هو تحديداً، فسوف نتعرف على دوافع استخدام التراث بهذا الشكل الواسع والواضح في شعره، وكذلك على رؤيته الشخصية، واهدافه وستراتيجياته الفكرية الكامنة وراء هذا التوظيف الفني للتراث.

يقول امل في احدى مقابلاته الصحفية، متحدثاً عن (استلهام التراث العربي): «إنه جزء هام من تطوير القصيدة العربية... و... يلعب دوراً هاماً في الحفاظ على انتماء الشعب لتاريخه، ولكن يجب التنبه إلى ان العودة للتراث لايجوز ان تعني السكن فيه، بل اختراق الماضي كي نصل به إلى الحاضر، واستشراف للمستقبل. لقد تأثرتُ في بداية حياتي بالتراث الاغريقي، وكتبت ايضاً قصائد استلهمتُ فيها التراث الفرعوني، لكن تواصلي مع الناس لم يبدأ إلا عندما استخدمتُ التراث العربي»[1].

وفي هذا المقتبس إعلان ـ وإن يكن خارج التحقق النصي ـ عن الرؤية

---

(1) حديث مع أمل دنقل في مجلة (التضامن) نشر عام 1983. نقلاً عن خالد الكركي : الرموز التراثية العربية في الشعر ...، ص 89 . وبصدد تاريخ الحديث المنشور ؛ يذكر سيد البحراوي تاريخاً اخر هو 1973. ينظر هامش البحراوي في كتابه : في البحث عن لؤلؤة المستحيل، المخصص لدراسة قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) لامل، ص 142 . وهناك اختلاف في اليوم والشهر ايضاً.

الدافعة لاستخدام التراث وتوظيفه لدى امل دنقل.

واول ما سنجده، إن نحن فككنا هذا الاعلان النظري، هو ان امل يحفظ لهذا الاستلهام التراثي بدور تطويري في مجال حداثة القصيدة العربية التي تبحث لها ـ مع جيل دنقل خاصة وشعراء ما بعد الرواد عامة ـ عن طرق جديدة، واساليب مبتكرة..

لقد كانت الاستعانة بالتراث وجانبه التاريخي خاصة، من اهم مرتكزات قصيدة الرواد ومن تلاهم، وقد رأينا في الفصول السابقة من دراستنا ؛ تعدد كيفيات (ومظاهر وانماط) تلك الاستعانة ؛ سواء من خلال المطولة الشعرية أو اسلوب الرمز والقناع أو استخدام الاسطورة، مع تقنيات وتشكلات طريفة، تنطلق من ابعاد الغنائية والمباشرة ؛ وتعميق الدرامية والسرد ونزعة القص في القصيدة، مع تعميق شعريتها وحداثتها اداء وخطاباً.

ولاشك ان الاقتراب من التاريخ والتراث كمنجز حضاري وروحي وإبداعي في داخله، انما يتم بجاذبية الحرية كهم اساسي لجيل التحديث في الشعر العربي ؛ والبحث عن فضاءات لمفهوم الحرية والعدالة والمساواة والكرامة والاستقلال. وهي مفاهيم تتقدم لها الادلة والوقائع في التاريخ العربي، وان في هوامشه المنسية أو الدلالات المغيبة عن كتابته الرسمية.

يكون الاستلهام التراثي إذن، تطويراً للقصيدة العربية، لانه مجافاة ؛ لهيمنة الذات وضمائر (الأنا)، وإقصاء للغنائية التي اورثت الملل في القارئ وهو يتلقى مواقف مكررة، ترسخ المباشرة والتقريرية في موقف الشاعر أو موقعه إزاء موضوعه. ولا نشك في ان مانسميه (وعي التلقي) كان وراء هذه الهجرة إلى الماضي، متجلية في التراث انسانياً وقومياً ووطنياً، فلقد اصبح الشعراء المجددون على يقين، بأن صلة القراء بقصائدهم تضعف وتنقطع، كلما اوغلوا في المباشرة والخطابية والشعارات، لانه ليس مايريده المتلقي المعاصر من الشعر.

لقد بات الخطاب العربي مضجراً ؛ وهو يعلل الهزائم، أو يتحايل عليها بالتسميات من قبيل (خسرنا معركة ولم نخسر حرباً) أو (المهم الكرامة لا ما

نحصل علية مباشرة من الحروب) وغير ذلك من التعلات والتكييفات اللغوية للهزائم والخسائر والظلم والفقر.. فكان على الشعر ان يصل إلى المتلقي عبر مايدهشه ولا يكرر ماتمجه حساسية المتلقي.

وهذا ثاني استنتاجات قراءاتنا للمقتبس الآنف من حديث امل. حيث يشدد على (التواصل) أو مايسميه في مناسبة اخرى (الايصال)[1]. وهو يستخدم المصطلح المتداول في الخطاب النقدي و الشعري التقليدي، أعني (الناس) مرادفاً للجماهير أو مايسميه الخطاب الشعري المعاصر ومناهج النقد الحديثة بالمتلقي أو المتقبل، تأكيداً لدور القارئ في التفاعل مع النص.

ولا يعني دنقل، دون شك، الوضوح أو انكشاف المعاني والدلالات ؛ فلو كان ذلك هو قصده من التواصل والايصال، لاكتفى بالمباشرة ؛ واعلان النص الشعري عن مغزاه أو دلالاته واهدافه دون عناء، أو تقنيات واستعانات فنية وفكرية.

لكن حديث دنقل، هنا، يتناول الاثار أو الانفعالات المترتبة على تلقي القراء لهذه النصوص. كما ان الامر يتصل بستراتيجيات نصية تعمل داخل شعر امل، يمكن اجمالها دون تفاصيل - كي لا ننشغل بما هو غير شعري - بالقول انها نزعة تقدمية، ترى في تبصير الناس بواقعهم وما يجري لهم، مسؤولية وطنية وادبية معاً، وترى في التراث أو وقائعه الدالة تحديداً، عنصراً للايقاظ والتنبيه والوعي.

وهذا ما تؤكده نوعية الوقائع والاحداث والاقنعة التي يستلهمها أو يوظفها امل، وسنأتي عليها في مكانها من هذا المبحث، لكننا نقول هنا انها - اي تلك المستلات من التراث - تنتمي إلى نوع رافض من الشخصيات، ومتمرد ومناوئ، كما ان الاحداث ذات دلالات تعادل ذلك الرفض والتمرد والمناوئة، كرفض الصلح مع الاعداء أو الخروج على الاجماع والتشبث بالوطن... الخ.

وهنا نصل إلى ثالث استنتاجاتنا ؛ وهو يتصل بتمدد الماضي عبر وقائعه

(1) حين يقول: «.. من ناحية اخرى فأن استخدام التراث يتيح امكانيات تساعد على الايصال» نقلاً عن البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص 141.

الدالة المضمنة شعراً، ليلامس حاضرنا وواقعنا المعاصر. بل ليجتازهما إلى «استشراف المستقبل» بعبارة الشاعر.

وهذا الاختراق الدلالي للماضي، يتم بمسؤولية فنية وجهدٍ خاص، إذ يتطلب الامر تعميم المغزى والدلالة دون افصاح، كي لا تفسد الدلالات؛ ويكون الدال ومدلوله أو وجها الاستعارة (المستعار، والمستعار له) متساويين بشكل آلي ساذج. إن استعارة الماضي هنا، تصبح استعارة موسعة ومنفتحة ـ لا على استلاف الواقعة من سياقها الماضي فحسب ـ بل اداة فنية بلاغية تنطوي على مغيب أو محذوف هو المشبه به دائماً، أو المحال اليه، اي الحاضر الذي يخترق الماضي زمنه من اجل الوصول اليه.

وهذا هو جوهر دلالة عملية التناص والتعديل الجاري عليها. فهنا لن نعثر على اجراءات تناصية تقليدية، اي وجود نص سابق في نص لاحق مضمناً أو معارضاً أو مندرجاً في ثناياه. بل سنجد تناصاً بلا تفاصيل واشارات وتلميحات، لان اطاره في اصل استخدامه قد خضع للتمدد والتوسيع.

وإذا عرفنا «ان التناص خصيصة اساسية ورئيسية في شعر امل دنقل، فضلاً عن كونها من اخص خصائص الشعر الحديث بعامة»[1]، فسيكون فهمنا لزمن الواقعة ومفرداتها ودلالاتها، متلوناً بهذه الاطياف التي يشيعها التناص كعملية معقدة ذات كيفيات متعددة، «منها ما يتم صناعته عبر امتصاص ـ وهدم في الان نفسه ـ افراد النصوص الاخرى للفضاء المتداخل نصياً، وذلك بنفي المقطع المتناص أو الدخيل نفياً كلياً أو جزئياً»[2]. وهذا عين ما يفعله امل دنقل في استدعاء شخصيات التراث واحداثه ورموزه ووقائعه.

وآخر ماسوف نشير اليه في المقتبس الآنف من حديث الشاعر هو نوع المفردات التراثية المستعان بها أو الموظفة في شعره. فهو يسمي ثلاثة انواع متدرجة زمنياً وحضارياً تبدأ بالتراث الاغريقي الذي لم يكن امل وحده، من بين زملائه شعراء الحداثة، واقعاً تحت تأثير مفرداته واساطيره ورموزه، ثم التراث الفرعوني المرتبط بماضي مصر ـ وطن الشاعر ـ وما يمثله من صفحات

(1) سيد البحراوي: في البحث ....، ص 141.

(2) جوليا كريستيفا: علم النص، ص 78 ـ 79.

مشرقة في كتاب حضارة وادي النيل، ورسومه الباقية ـ فناً ومعماراً وحكايات واساطير وإبداعاً ـ ذات حضور قوي لا يمكن لشاعر دقيق الاحساس والالتقاط ان يتغاضى عنه.

ولكن المحمول القطري الذي ينافي المنحى القومي والتوجه العروبي لجيل امل وجمهرة مثقفي الوطن العربي في الستينيات، هو الذي عجّل في انتقال الشاعر إلى افق اوسع هو التراث العربي الذي يندرج فيه اصطلاحاً ومفهوماً: التراث الاسلامي، والشرقي احياناً، نظراً للتجاور والمؤثرات الجغرافية والروحية والدينية المشتركة.

لكن امل دنقل يعطي لانتقالته التراثية العربية بعداً تواصلياً ؛ فيرى ان (تواصله مع الناس) بدأ حين اعتمد كسراً ووقائع واحداثاً من التراث العربي. لان هذه المستلات والاستعانات جزء من ماضي القارئ، ولحظات التنوير القليلة في فكره ووعيه.

ولكن تضييق الهدف التقبلي للشعر، وحصره بعبارة (التواصل مع الناس) يقلل من الجدوى الفنية والجمالية لاستلهام التراث العربي.

فلو كان الامر منحصراً في (التواصل مع الناس) لأمكن الاستعانة بشتى انماط التراث الانساني والوطني، ومختلف انواعه، ووضعها في اطار تلك الغاية التداولية العابرة (التواصل مع الناس) دون تخصيص قارئ الشعر أو متلقيه، وهو المخاطب الضمني في العادة، لا الانسان الاعتيادي غير المتذوق أو المتفهم للصياغة الشعرية وخصوصياتها.

اعني ان تحقيق هدف (التواصل. .) كان سيتم أياً ما تكن انماط التراث المستخدمة: اغريقية أو فرعونية أو عربية أو اسلامية. . . فهي موظفة لستراتيجية (التواصل) ذات الصيغة التفاعلية بين الشاعر والجمهور، ولا يخفى ان لها محمولاً ايديولوجياً بيناً، مؤداه ان هذا التوظيف التراثي في النص الشعري، لم يكن لدواع فنية خالصة، بل غلب الجانب التداولي وتحقيق غرض التأثير في (الناس) عبر معالجة مشاغلهم وهمومهم الموضوعية. . فهي استعانات واستلهمات غير ذاتية، بل لادور للذات الشاعرة فيها.

وسنعثر في احاديث ومناسبات لاحقة، تعبيرات للشاعر، تلخص الهدف

من استلهام وقائع التاريخ وتوظيفها شعرياً، منها: إثارة اهتمام الناس بالتاريخ عن طريق الفن، واعادة تذكيرهم بتراثهم[1].

ولكي لا نبخس حظ الشاعر في النزوع التحديثي، نلفت النظر إلى تأكيده على (طريق الفن) كسبيل لاثاة اهتمام الناس بتاريخهم. فالشاعر لايريد ان ياخذ دور المؤرخ المكتفي بإثارة الاهتمام بالتاريخ عبر ترتيب وقائعه. ولا دور الواعظ الاخلاقي الذي يركز جهده في اشتقاق الدروس والعبر والدلالات الوعظية، بل يريد ان يكون (الفن) سبيل التعامل مع التاريخ اولاً، وقناة توصيله للناس، واتصال الشاعر بهم.

وهذا الاتصال الالفني بالناس وتقديم التاريخ (بطريقة فنية) يوجب البحث عن تشكلات طريفة، سنجد ان امل لم يدخر جهداً في انجازه، وهو ما سنبحث عنه في الصفحات التالية. . .إذ ان امل قد عدد انماط التراث رغم صحة ما ذهب اليه النقاد من ان «ابرز استخدام للتراث في شعر امل هو استدعاء الشخصيات القديمة وتلبسها والحوار معها»[2] ولكن صلة الشاعر بهذه الشخصيات لاتقف عند حدود (القناع) ومفاهيمه وتشكلاته الشائعة، بل نجد لديه تشكلات متنوعة نجملها في الاتي، ناظرين إلى موقع الشاعر سردياً، وابتعاده عن المروي، ومفارقته له احياناً أو مطابقته له غالباً، ولكن بلسان راوٍ اخر: هو الشخصية احياناً، أو راوٍ خارجي اخر ليس الشاعر بالضرورة. وبذلك يجري توسيع للقناع فتكون القصيدة متقنعةً بواقعة تاريخية لا بوجه شخصية منفردة أو مفردة. وبذا تصبح لدينا ثلاثة انواع مستخدمة من تناص القناع التاريخي:

---

(1) سيد البحراوي: في البحث ..، ص 141 و 226 . ويلحق البحراوي بدراسته لقصيدة أمل (مقابلة مع ....) حواراً اجراه مع الشاعر عام 1981 . وجاء فيه قول أمل: «أنا اواجه مشكلة انك شاعر قومي توصل قيماً قومية داخل الانسان، من بين هذه القيم القومية الإنتماء التاريخي . ولكي يحس فرد ما انه منتم تاريخياً، لابد ان تذكره بأساطيره وتاريخه وتراثه ... وبطريقة فنية، فأنا استخدم الاساطير والتراث الفني ليس فقط كرموز، وإنما ايضاً، لاستنهاض او لايقاظ هذه القيم التراثية والتاريخية في نفوس الناس» ينظر: نفسه، ص 226 .

(2) سيد البحراوي: (الحداثة العربية في شعر أمل دنقل)، ضمن كتاب (دراسات نقدية في اعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا) تحرير فخري صالح، ص 121 .

● **اولاً: قناع خالص**: تتطابق فيه شخصية الراوي مع شخصية القناع. أو ان الرمز التاريخي المقنع هو الذي يروي ويتحرك وينجز السرد في القصيدة. وذلك يعني تطابق الشاعر مع قناعه: موافقة أو مخالفة. كما في قصيدة (كلمات سبار تكوس الاخيرة) [1] التي يتحدث فيها سبارتكوس بعد صلبه، ولكن الشاعر حاضر من وراء القناع؛ لانه ينجز لعبة سينمائية أو حيلة صورية معروفة هي (المزج) الذي يشير إلى الصوت الناطق في القصيدة، لكن تتبع حركة الاصوات يرينا انها جميعاً صوت واحد هو (سبارتكوس) [2]. فالقارئ لايخطئ حدسه بمجرد القراءة، في التعرف على الهوية السردية لصوت المتكلم:

معلّق أنا على مشانق الصباح
وجبهتي ـ بالموت ـ محنية
لأنني لم أحنها... حية!

●●●

يا اخوتي الذين يعبرون في الميدان مُطرقين
منحدرين في نهاية المساءْ
في شارع الاسكندر الاكبرْ
لاتخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إليّ
لأنكم مُعَلقون جانبي.. على مشانق القيصرْ.

ولا يخفى ان الضبط السردي للقناع، من حيث عائدية الملفوظ إلى متلفظه، قد شابه خلل في احكام القناع أو تجاوز ماعرفناه في فصل سابق برقة القشرة الدرامية، بحيث يظهر صوت الشاعر متخللاً قناعه.

ولكن وصف الموقف الدرامي هنا بأنه ينتمي إلى القناع الخالص في اطاره العام، ليس مجانباً الصواب، نظراً لتوفر القصيدة على ميزة (التداخل

---

(1) من ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة). ينظر: أمل دنقل، الاعمال الشعرية، ص 147.

(2) صلاح فضل: الاسلوب السينمائي في شعر أمل دنقل، ضمن كتاب (دراسات نقدية ...)، ص 100.

الصوتي الصراعي) الناجم عن تعدد أصوات القصيدة وتقاطعها داخل بنية النص، وكذلك تعدد ازمنتها بل تشابكها فهي تتراوح بين الان القائم حيث جثة سبار تكوس معلقة على المشنقة في الصباح، وجبهته محنية بسبب الموت، فيما كانت خلال حياته لا تعرف الانحناء. وحين يلتفت سبار تكوس إلى (اخوته) العابرين في الميدان، مطرقين رؤوسهم رغم انهم احياء، يخاطبهم بأن يرفعوا رؤوسهم، ويروا مصيرهم المرمز في مصيره ؛ فهم معلقون مثله على مشانق القيصر المستبد...

ولا شك ان الاصوات والشخصيات والاحداث وتعيين الزمان والمكان قد اسهمت ـ الى جانب المونولوج الدرامي المطول ـ في صنع هذا التوتر العالي..

ومثل هذا القناع الصافي المستفيد من واقعة قتل سبار تكوس ـ العبد الثائر على اسياده...، نلتقي بقناعي ابي نواس والمتنبي في قصيدتين مميزتين من قصائد الوقائع التاريخية المندرجة في بنية القناع الخالص.

(من اوراق «ابو نواس» [1] تشتمل استنباطاً لحياة ابي نواس، وصعلكته، وما شهد من مأسٍ: الاب القتيل بتهمة انه خارجي، والام الخادمة الميتة بعد ان استنزفها السادة، والصفحات التي يصادرها الحراس ؛ وفي ورقة اخيرة من الورقات السبع نلتقي ابا نواس شاهداً على فجيعة كربلاء ومقتل الحسين عطشاً لشربة ماء، فكأن ابا نواس يجد في ذلك تعلة ليشرب الراح:

ماتَ من اجل جرعة ماء !

فأسقني ياغلام.. صباحَ مساء

اسقني يا غلام..

علني بالمدام..

أتناسى الدماء !

وكما هو واضح، فقد كان القناع مجلوباً من تاريخه وزمنه، مضافاً اليه تعديلات وتكييفات لايمكن تفسيرها بأنها اقحام ـ كالعودة إلى مأساة الحسين،

---

(1) أمل دنقل: الاعمال الكاملة، ص378 ـ 385 .

وضعف سببية شرب المدام بتناسي الدماء ! - بل هي توسيع للقناع وتمدد في سياق قصصي أو رمزي مقارب.

وفي قصيدة (من مذكرات المتنبي - في مصر) [1] نموذج لقناع اخر، يقتطع فيه الشاعر مقطعاً زمنياً وجغرافياً من حياة المتنبي، وهو فترة اقامته بمصر قريباً من كافور. ولاشك ان العنوان الجانبي (في مصر) يعين المكان بتوجيه خاص، يُقصد به القارئ المعاصر. فتضاف قوة دلالية للنص، تأتيه من جهة مطابقة احداث التاريخ بالواقع، ويتضاعف ضجر المتنبي بضجر القارئ المعاصر من احوال مصر في عام كتابة النص (حزيران 68) والتاريخ المثبت اخر النص ذو دلالة عميقة، لانه يذكر القارئ بهزيمة حزيران 67، وما آلت اليه اوضاع الوطن العربي بعد خسارة المزيد من الاراضي:

... جاريتي من حلب تسألني متى نعود ؟

قلت: الجنود يملأون نقط الحدود

مابيننا وبين سيف الدولة

قالت: سئمتُ من مصر، ومن رخاوة الركودْ

فقلت: قد سئمتُ - مثلك - القيام والقعود

بين يدي أميرها الأبله.

ولكن القصيدة الاهم في هذا النوع من انواع التناص التاريخي هي (مقابلة خاصة مع ابن نوح) [2] التي يقدم فيها امل دنقل عبر قناع ابن نوح، منظوراً جديداً للمواطنة والارتباط بالأرض رغم ما يحصل لها من كوارث. فيغدو ابن نوح الذي خالف اوامر ابيه ولم يركب الفلك لينجو من الطوفان، بطلا لانه:

قال «لا» للسفينة

.. واحب الوطن

وعبر هذا التوسيع القناعي، يلامس دنقل مسألة بالغة الخطورة تتصل

---

(1) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص237 - 242 .

(2) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص465 - 469 .

بالرموز الدينية ومحاولة تكييفها دون تقيد بسياقها. ويمكن التفكير بثلاثة مراجع لقصة الطوفان كما تمثلها امل دنقل، وهي:

1 ـ قصة الطوفان وبناء السفينة كما جاءت في الملحمة العراقية الخالدة ـ ملحمة جلجامش.

2 ـ قصة الطوفان كما اوردتها التوراة.

3 ـ اخبار نوح وقومه وبناء السفينة والطوفان كما جاءت في القرآن الكريم.

وإذا كان عنوان القصيدة يشير إلى النص القرآني، لانه المصدر الوحيد الذي ورد فيه ذكر ابن نوح، فإن تفاصيل الطوفان وصوره ذات مرجع ابعد زمناً، وجدته في رواية ملحمة جلجامش للطوفان وليس في الرواية التوراتية[1]، لانها ليست شعرية وترجمتها غير مؤثرة، إضافة إلى انها ذاتها تماثل في مادتها ما جاء في الملحمة العراقية.

تقول ملحمة جلجامش: إن (الآلهة العظام) حذروا (اوتو ـ نبشتم) من الطوفان الذي سيحل بمدينة (شروباك) وامروه ببناء الفلك، وتذكر الملحمة بعد خبر بناء السفينة، وصف الطوفان المدمر بشعر عذب يعتمد الايجاز والتصوير:

وبلغت رعود الإله (أدد) عنان السماء

فأحالت كل نورٍ إلى ظلمة

وتحطمت الارض الفسيحة كما تتحطم الجرة

. . . وفتكت بالناس كأنها الحرب العوان

وصار الاخ لا يبصر اخاه. [2]

ويهمنا في هذا النص، كون القناع الذي تقنع به الشاعر ـ وهو ابن نوح

---

(1) يذهب الى هذا الرأي سيد البحراوي. ينظر: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص 149. ولايذكر ـ حتى لمجرد الافتراض ـ ان تكون الملحمة العراقية (جلجامش) مصدراً لقصة الطوفان.

(2) حللتُ قصيدة أمل هذه في كتابي: الاصابع في موقد الشعر، ص 349 ـ 357. وذكرت المؤثر القرآني المباشر، وقارنت رواية التوراة بملحمة جلجامش، وكلاهما ـ كمرجع عن الطوفان ـ يسهب في وصف آثاره دون ذكر لابن نوح.

المتمرد ـ قد صيغ في سياق سردي واضح منذ البداية: جاء طوفان نوح. وهو ما يعرف في السرد بالاستباق، اي كشف نتائج السرد ومصائر الشخصيات والاحداث ونهايات افعال السرد، لذا تكون باقي مفردات السرد تفصيلات عامة أو توضيحات منوعة على السياق نفسه. ونسجل لامل دنقل نجاحه في خلق قناع نموذجي عبر تسلسل افعال السرد، وتقنياته الاخرى، بحيث ترك افق الدلالة على مستوى التطابق مع الواقع، مفتوحاً لعدة احتمالات وتؤيلات. فلقد «تخلص الرمز من دلالته التقليدية. لكن تغيير الدلالة لا ينتج عنه صيغة التفاعل الخلاقة بين التاريخ والواقع»[1] فيما ترى اعتدال عثمان. لكنني اخالف ماذهبت اليه في الشق الثاني من حكمها على القصيدة؛ فلئن تخلص الرمز التاريخي من دلالته التقليدية ـ اي تطهير الارض من الاثم والاثمين ـ، فلقد كان طبيعياً اذن الا يطابق التاريخ ـ كواقعة ـ مجريات واقعنا المعاصر.

وننتقل إلى قصائد النوع الثاني من استخدام التاريخ في شعر دنقل فنقول:

● **ثانياً: قصائد القناع المركب أو المضاعف:** وهي تمثل درجة اكثر تداخلاً وتعقيداً باتجاه قصائد الواقعة التاريخية. إذ ان الشعر الحديث يمتلئ بقصائد القناع المفرد واستثمار دلالات الرمز المقنع كما بينا في الفصل السابق، وهو استخدام فني عرفه الرواد وبرعوا فيه، ويكفي ان نمثل لذلك بقصيدة (المسيح بعد الصلب) للسياب، فهي قناع خالص، تنتج فيه المخيلة الشعرية صورة قيامة جديدة للمسيح، فيرى مدينته وشعبه وقاتليه ومن خانه من اصدقائه.. مع اجراء معاصر لمفردات قصة صلب المسيح وقيامته الرمزية[2].

وتقدم لنا تقنية القناع المركب، تسلسلاً غَلافياً مضاعفاً. اي ان الشاعر لا يكتفي بوجود صوته بعيداً عن صوت قناعه، كما في قصائد القناع المفرد، بل يتقنع بصوت اخر، لا يشترط فيه مطابقة الشخصية المقصودة بالقناع زمنياً أو تاريخياً، ليصل من خلالها إلى القناع الاخير.

---

(1) اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص 187.

(2) يحلل يوسف حلاوي البعد الزمني ـ الاسطوري، وتقنية القناع في القصيدة مفصلاً. ينظر: حلاوي، الاسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 71 وما بعدها.

وقد استخدم امل هذا القناع المتداخل أو المغلف في قصيدته الشهيرة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)[1] فالصوت الذي ينجز السرد في القصيدة هو الشاعر الاسود عنترة بن شداد، نتعرف عليه إذ يقول:

ظللتُ في عبيد (عبسٍ) احرس القطعان

اجتز صوفها

ارد نوقها

انام في حظائر النسيان

طعامي: الكسرةُ.. والماءُ.. وبعض التمرات اليابسة

وها انا في ساعة الطعان

ساعة ان تخاذل الكماة.. والرماةُ.. والفرسان

دُعيتُ للميدان !

ولا تخفى هذه الاشارات على القارى، بل يحس مباشرة بأن المقصود هو صوت الشاعر عنترة العبسي الذي عومل عبداً ايام السلم، ينادى عليه بأسم امه، ثم اذ تغير القبائل على عبس يُدعى للميدان ! فكانه رمز للشعب الذي يخدم الحكام والسادة الذين يقصونه إلى الهامش دائماً، ثم ينادونه للحرب إذا ما داهم البلد خطر أو عدوان.

لكن توجه الخطاب إلى (زرقاء اليمامة) أو (العرافة المقدسة) كما يسميها فهي الغلاف الثاني للقناع، وهي حاضرة بواسطة صوت عنترة:

أيتها العرّافة المقدسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلتِ لهم ماقلتِ عن قوافل الغبار..

فأتهموا عينيكِ يازرقاء، بالبوارْ !

قلتِ لهم ماقلتِ عن مسيرة الاشجار..

فاستضحكوا من وهمكِ الثرثار !

(1) أمل دنقل: الاعمال الكاملة، ص 159 ـ 165.

وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا..

والتمسوا النجدة والفرار!

وبهذا تتشابك الاصوات والاصوات المقابلة، فيتوتر ايقاع القصيدة؛ وتتعقد دلالاتها المنفتحة على الحرية والاختيار الحر، وفقدان الحزم في ساعات المحنة، وخيانة الحاكمين وتفريطهم بحقوق الوطن.

وهذا القناع المضاعف هو اكثر الكيفيات النصية ملاءمةً لشعر امل دنقل؛ من حيث استيعاب المؤثر التاريخي بسعته وتفاصيله وملحميته، وبدون هذا التغليف المضاعف للقناع، كان يمكن ان تظل قصائد امل عند نقطة السرد المتابعة خطياً اي بنمو وتسلسل تقليديين، بينما لم تعد مفردات السرد في القصيدة الحديثة تمضي في سرد رتيب منظم، ولا تلتزم خطاً واحداً أو تبدأ الحكاية من اولها إلى اخرها، مستفيدةً من تقنية القصة الحديثة بعرض احداث متباعدة.. وعرض بعض المقدمات دون نتائج أو دون تفصيلات [1].

لقد عاين القارئ نبوءة زرقاء وتواكل اولي الامر وما حل بالمدينة من دمار، عبر بكائيات عنترة الذي تربى ذليلاً، ونودي للميدان يوم الحرب.. ومن وراء قناعه يقف صوت الشاعر المرمز بالشعب عامة.

فيكون الوصول إلى المعنى عبر هذه السلسلة القناعية المركبة:

الشاعر ——————— عنترة ——————— زرقاء

ويحف بكل منهم مصاحبات دلالية بطريق التوافق والمعادلة أو التقابل والمناقضة. فهناك الشعب في واقعه اليوم [2]، والجند المقهورون في الحياة، المطالبون بالموت من اجل الوطن، وزرقاء التي تبصر ماسيأتي وتحذر،

(1) صلاح فضل: انتاج الدلالة الادبية، ص 4. وهو يفرق تفريقاً دقيقاً بين النسق القصصي الذي يتم فيه تتابع وحدات السرد بأبسط الاشكال من الصدفة الى الضرورة، وبين النسق الدرامي الذي يخضع في تتابعه لعوامل اشد تداخلاً وتكثيفاً، لانه يعتمد على الصراع بتفاعلاته وتبادلاته. ينظر: نفسه، ص40 ـ 41. وسنفصل في درامية الوقائع الشعرية لدى أمل دنقل في صفحات لاحقة.

(2) عنترة هو (الشعب العربي) بتفسير الدكتور عبدالعزيز المقالح الذي تحدث عن الدوي الذي احدثته هذه القصيدة في مصر، حتى قبل نشرها، ينظر: المقالح، أمل دنقل وانشودة البساطة، مجلة (إبداع)، أمل دنقل عدد خاص، اكتوبر 1983م، ص 22 و23.

والحكام الذين يقابلون نبوءتها بالهزء ثم يهربون تاركين الوطن حطاماً.

ومثل هذا القناع المتعدد يهدف إلى تجسيد تفصيلات الواقعة التاريخية، نجده في قصيته عن (مقتل كليب) بأجزائها المتناثرة: (لاتصالح) و(اقوال اليمامة) و (مراثي اليمامة) [1].

إن الشاعر اراد ان يجعل من كليب رمزاً للمجد العربي القتيل أو للاراضي العربية السليبة التي تريد ان تعود إلى الحياة بالدم.. والدم وحده - كما يقول الشاعر نفسه في التذييل الملحق بالقصائد - لكننا نجد - رغم ذلك - تعدداً في الاقنعة والوقائع المسرودة. فالقصيدة الاولى (لاتصالح) تعرض عشر وصايا لكليب، كتبها وهو يقطر دماً بعد ان انغرس رمح الموت في ظهره، وفيها يعارض الشاعر الوصايا العشر المقدسة للمسيح، فكأن القدسية انحصرت في (وصايا) كليب التي لا تتعدى جملة واحدة:

لا تصالح

ولو منحوك الذهب!

وإذا كان المروي - عبر القناع - هو الزير سالم لكونه اخاً لكليب؛ فإن شخصة المروي له تتمدد هنا، لتكون اعم واشمل. فالمقصود هو القارئ أو المواطن العربي، وقد استحضر الشاعر المزيد من الشخصيات التي ورد ذكرها في حرب البسوس وجعلها تدلي بشهادتها التاريخية - كما يقول التذييل - فهناك اقوال اليمامة وهي كبرى بنات كليب، ومراثيها لابيها، ويبدو ان الشاعر كان يخطط لمشروع شعري اوسع، إذ ذكر شهادة جساس بن مرة ابن عم كليب وقاتله الذي مات في نهاية الحرب، وشهادة جليلة اخته، وزوجة كليب ايضاً. لكن هذه الشهادات لم تكتمل بشكل نهائي ولم ينشرها الشاعر خلال حياته.

إن اقوال اليمامة ومراثيها لابيها تضيف إلى وصاياه، مايكمل البناء الدرامي لهذا القناع المعقد ووقائعه التاريخية المتشبعة؛ فحرب البسوس التي استمرت اعواماً طويلة حتى ضربت بها الامثال، توفرت على عناصر درامية غنية، كصراع الواجب والعاطفة، في شخصية جليلة زوجة كليب

---

(1) تنظر في: الاعمال الكاملة، 393 - 428.

القتيل واخت جساس القاتل ؛ وصراع العجز والضرورة في شخصية اليمامة ابنه كليب، وسالم الزير اخيه، فهما مطالبان بالثأر وعدم المصالحة، وكذلك التزامهما إزاء وصايا القتيل الذي يرى امل دنقل ان قضيته ليست في ان يعود حياً أو يراق من اجله الدم، وانما هي قضية العدل اي «كما قتل كليب يجب ان يعود إلى الحياة مرة اخرى، لأن قاتله لا يملك الحق ان يقتله»(1).

والمضاعفة القناعية في قصائد كليب الثلاثة تتم عبر سلسلة غلافية معقدة يبدأ بها الشاعر المعاصر ليمر بكليب واليمامة ليعود بالدلالة إلى الواقع المعاصر عودة رمزية غير مباشرة ؛ والى الارض والحق المستلب.

ويمكن ان تندرج في هذا النوع من الاقنعة المركبة المتسعة لأحداث كبيرة، فقصيدة (العار الذي نتقيه)(2) ذات الرمزية الاوديبية، فكان المتحدث ـ وهو صوت الاب ـ وسيلة للحديث عن (اوديب) نفسه:

ها طفلنا امامنا غريب

ترشقه العيون والظنون بازدرائها

ونحن لا نجيب

فالمحنة (الاوديبية) منتشرة في القصيدة عبر قناع (الاب) الذي يستدير بالدلالة، ليغدو العارلي في ما فعله أو ديب في الاسطورة بل:

العار: أن نموت دون ضمةٍ

من طفلنا الحبيب

من طفلنا اوديب

وهذا التشقق أو التقشر الغلافي (الشاعر ـ الاب ـ الابن) انما يخدم التتابع الدرامي المتميز بسياقية خاصة لا توفرها خطية السرد أو الاطمئنان لمقدماته وعرضه ونتائجه.

---

(1) حديث مع أمل دنقل في كتاب سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص 214.

(2) في الاعمال الكاملة لامل: ص 116 ـ 118.

ومنها ايضاً قصيدة (عشاء) [1] القصيرة، والمكثفة سردياً، حيث يأتي الشاعر إلى اصحابه وقت العشاء، ليجدهم يأكلون حساءً، هو دمه، دون ان يردوا السلام عليه، أو ينظروا اليه:

نظرتُ في الوعاء:

هتفتُ: «ويحكم.. دمي

هذا دمي.. فأنتبهوا»

.. لم يأبهوا!

وظلت الايدي تراوح الملاعق الصغيرة

وظلت الشفاة تلعق الدماء!

وهي قصيدة مركزة بحركتين: في الاولى نجد الاصدقاء ينشغلون عن المتحدث بالاكل.

وفي الثانية: يتعرف المتحدث على دمه في طبق الحساء! وإذا كان هذا المشهد القناعي غير المسمى (ولدى امل عدد قليل من هذه القصائد القناعية التي لا نتعرف الوجه فيها) يحيلنا عبر العنوان إلى العشاء الاخير للمسيح، حيث قال لحوارييه إن دمه ولحمه هو الخبز والخمر على مائدتهم، فإننا نتعرف على هوية الشخصية عبر قناع وسيط ظل ملغزاً، كما ان لاعقي دمه المشار اليهم في قوله (قصدتهم في موعد العشاء) غير معينين، إلا ان هذا الجو الكابوسي (والكافكوي ـ نسبة الى كافكا) يوصلنا إلى العشاء الاخير للمسيح بالضرورة[2].

ونمثل اخيراً بقصيدة ذات طابع فانتازي هِي (حكاية المدينة الفضية) [3] التي تحيل إلى اجواء خيالية من الف ليلة وليلة، حيث يقابل المتحدث في

---

(1) نفسه: ص 59.

(2) سيعود أمل دنقل الى رمزية (العشاء الرباني) او الاخير، ويكتب في ديوانه (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) قصيدة طويلة بعنوان (العشاء الاخير) تنوع ما اجملتْهُ القصيدة القصيرة وفيها تناسخ وتمازج قناعي، فالميت المتحدث يتقمص اوزوريس ويوسف، فيما يظل العشاء الرباني وموت المسيح يحف (إطاراً رمزياً) بكلية النص.

(3) في الاعمال الكاملة: ص 292 ـ 300.

القصيدة، (مسروراً) السياف و(شهريار وشهرزاد) و(بدر البدور) في معراج غريب، يتحدث فيه مع صاحبة القصر التي تقول له انه ملك ابيها، وبعد ليلة غريبة تدنيه خلالها منها، ولكنه يصحو صباحاً على نداء السياف ويهرب من الباب الخلفي.

وعلى مستوى توالي الاقنعة نتدرج مع صوت الشاعر، كحالم أو عاشق عصري، لا يؤمن بالفوارق (في الزمن أو الطبقة) فيكون معراجه غريباً، ينتهي بهزيمة يجر فيها اقدامه الحزينة ! كما يقول في اخر ابيات القصيدة.

ولاشك في ان تعددية القناع هنا، وتصميم الشاعر له بهذا الشكل الايهامي غير المتعين، قد خدما فكرة الشاعر حول تناسخ الحلم وتناسل الجلادين قديماً وحديثاً.

وقد استثمر الشاعر هذه التعددية والايهامية ليحاور اصواتاً ويستبطن اخرى ؛ فخلق من بعد، كل هذا العالم الخيالي الذي هيأنا له باختيار كلمة (حكاية) للعنوان، مضيفاً (المدينة الفضية) التي تحاكي مدن الوهم في المخيال الشعبي الموروث.

● **ثالثاً: الروي الاستعادي المباشر**: حيث يستعير الشاعر واقعة تاريخية، من خلال ابرز رموزها، ويتجه اليه بالخطاب بصوته هو ـ اي صوت الشاعر الراوي ـ ليُسقط من خلال محاورته هموماً معاصرة، فيكون صوت الشاعر طاغياً ؛ وشديد القرب من الحدث المروي، لانه يقوم بسرد موضوعي خارجي، له فيه دور الراوي العليم الذي يؤجل ويقدم ويوقف السرد حيث يشاء.

وهذا النوع هو اقرب قصائد التاريخ في شعر دنقل إلى ما اصطلحنا عليه قصيدة الواقعة التاريخية.

فالتاريخ هنا مقدم بصورة مباشرة لابواسطة قناع مفرد أو مركب. . مع الحرص على احتوائه بالنص الشعري الذي يلاعبه في انشوطة التناص، ذهاباً واياباً بين زمنية الواقعة التاريخية ومرجعها المروي، وبين لحظة معاصرة يريد ان يستعيد لها الشاعر دلالة، حين ينادي اعماق التاريخ ويبحث في طياته.

ولا اجد هذا الاهتمام بمغزى التاريخ مقتصراً على نوع القصائد المصنفة

في هذا القسم الثالث (او قصائد القناع الموسّع: مفرداً أو مركباً)، بل هي ميزة لخطاب امل دنقل الشعري، فهو حتى في مواضيع معاصرة، يهرع إلى التاريخ ليستمد منه الامثولة، وسأستشهد على ذلك بمثالين رغبة في الاختصار. في رثائه لعبد الناصر في قصيدة (لاوقت للبكاء) [1]، يستمد من ماضي مصر صورة ابي الهول مقعياً عند ابواب طيبة، ويرسم للام الباكية صورة الخنساء وشجرة الدر واسماء، وبعد ان يردد القسم القرآني (والتين والزيتون، وطور سنين...) محوراً البلد بوصفه (البلد المحزون) ثم يشهد انه رأى:

رأيت في صبيحة الاول من تشرين

جندك.. يا حطين

يبكون

لايدرون

أنّ كل واحد من الماشين

فيه.. صلاح الدين!

وبإزاء صلاح الدين المنتشر وقت الهزيمة وغياب (البطل) التاريخي، فإن امل يذكر رموز الغرب المنهزمين: نجمة تسقط خلف حائط المبكى إلى التراب - يرمز بها لنجمة داود كشعار للصهيونية، ووجه لويس التاسع مأسوراً في يدي صبيح! والمثال الاخر هو من قصيدته: (الارض.. والجرح الذي لاينفتح) [2] حيث تظهر (الارض) مسبية كما يجري للعبيد في اسواق النخاسة القديمة، وقوافل السبي، فالمشهد مستمد من الذاكرة وخبرة القراءة التاريخية:

الأرض مازالت، بأذنيها دمٌ من قرطها المنزوع

قهقهة اللصوص تسوق هودجها.. وتتركها بلا زادٍ،

تشد اصابع العطش المميت على الرمال،

تضيع صرختها بحمحمة الخيولْ.

ويستمر في جميع جزئيات هذا المشهد المؤلم لعذاب الارض المسبية

---

(1) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 315 ـ 321.

(2) نفسه: ص 154 ـ 158.

والعطش؛ فالاموي الذي منع الحسين من شرب الماء (يقعي في طريق النبع) والسياف (يجلدها) ويظهر الطغاة والخونة بالتناوب: الحجاج وابن سلول والقادة الطواويس على موائد السفراء.. والبرامكة.

وهذان دليلان نصيان على وعي امل دنقل بحاضره عبر لحظة تشكّل الماضي وتكوّن التاريخ، لذا فلا غرابة ان يتجه من موقعه كشاعر، وبصوته هو، إلى رموز تاريخية، اغلبها من التاريخ العربي، ليوصل مايريد ايصاله للمتلقي.

ومن هذه القصائد الذي يظهر فيه الشاعر راوياً استعادياً للتاريخ، ولكن من وجهة نظره، وبحضور ذاته المعاصرة، قصيدته (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين) [1]. ويستلزم تحليل هذا النص، وحتى قراءته دون وقفة تحليلية، ان نتأمل دلالة العنوان، فهنا نحن في مقام (خطاب) لكنه يضج بالشكوى والالم واليأس، وهو موصوف بأنه (غير تاريخي) في تناص تهكمي مع الاوصاف التي ترد في الاعلام العربي، إذ يوصف الخطاب عادة بأنه (تاريخي)، ويذهب التناص في اتجاه اخر، إذ ينفي تاريخية الكلام التالي؛ في موضع مخاطبة قائد (تاريخي) ميت.

أما النص فهو شكوى مريرة، لان صلاح الدين غاب إلى الابد، وظل الوطن منكسراً لم تنفع لانتصاره صيحات صلاح الدين الذي اكتفى الناس بوضع الورود على قبره:

نم يا صلاح الدين

نم... تتدلى فوق قبرك الورودُ..

كالمظليين!

ونحن ساهرون في نافذة الحنين...

وفي (بكائية لصقر قريش) [2] نجد زاوية الخطاب ذاتها، فالشاعر يخاطب صقر قريش (عبدالرحمن الداخل) حيث «يتحول الرمز التاريخي

(1) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 470 ـ 472.

(2) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص 374 ـ 476.

المرتبط في الذاكرة الشعرية بالامجاد والفتوحات العربية في الاندلس إلى رسم باق على الرايات مصلوباً. . مباحا»[1] فالرمز ـ كما رأينا في استمداد الشاعر لرمز صلاح الدين ـ يعاني انقطاعاً، وتتغرب صورته المحتفظة بدلالات البطولة والتحرير، حين يضعها الشاعر مقابل صور الهزيمة والضعف، حتى يرتد الرمز نفسه محنطاً. . مصلوباً.

وهذا الوعي الخالص بانقطاع رموز التاريخ عن حاضرنا، نجده في قصائد مبكرة للشاعر، لم ينشرها خلال حياته، وكان فيها يستمد امثلته من التاريخ المصري القديم (الفرعوني) وهي (اخناتون فوق الكرنك) [2] و(اوجيني) [3] و(رمسيس) [4]. رهي جميعاً تعاني من تكديس القص التاريخي دون انفتاح دلالي على الحاضر، وليس ذلك غريباً إذا ما قرأنا التاريخ المدون في اخرها وهو عام 1960 و1963 فالشاعر لايزال في مراحل نشأته الشعرية الاولى، وقد وضع عنواناً جانبياً للقصيدة الاولى تحت عنوانها الرئيسي هو (من التاريخ القديم). وفي القصيدة الثانية حاول ان يربط الماضي بالحاضر عبر العبارات التي اهدى بها القصيدة إلى عبدالناصر الذي يقول انه لولاه (لخجلتُ ان اكتب هذه الفترة من تاريخنا). لكنّ قصيدته الثالثة (رمسيس) وهي قصيرة ومؤرخة في عام 36 يتكثف فيها استخدام واقعة (الفرعون) وطغيانه، وسوقه ابناء مصر للحرب، وجنود فرعون يسحقون سنابل القرى. . . والنساء تعول. . . . والبيوت تمتلئ بالايتام. ولا نشك بأن في هذه القصيدة ظلالاً من العسف الذي كان يتخلل الحياة السياسية في مصر والوطن العربي. لذا كان تصوير أمل لهذا العسف وما ينال القرى ـ خاصة ـ من جند الفرعون واتباعه، حاداً ينسحب إلى الحياة المعاصرة.

إن امل دنقل حين ارتضى ان يكون (التاريخ) مقياسه ومرجعه ومثاله الذي يحتذيه؛ وبه يقايس الحاضر، ويهجوه، أو يحفز القراء؛ فإنما وجد التشكل الفني لهذه الصلة بالتاريخ، واعني بها (التناص) الذي يتسع كثيراً في

(1) اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص 381.

(2) في الاعمال الكاملة: ص 7 ـ 13.

(3) نفسه: ص 15 ـ 23.

(4) نفسه: ص 14.

شعر امل ليشمل وعيه الشعري كله، واطار قصيدته، وزمنية وقائعه، ومفرداتها، وصورها.

ولكن الغريب ان امل لم يلجأ لقصيدة تاريخية تعكس هذا الوعي، بل على العكس عانت قصائده من نثرية وبساطة، تنزل بالرمز التاريخي إلى مدارج من الالفة والانكشاف منذ القراءة الاولى. لكن بعض النقاد يرون في حرصه على الوضوح ؛ وعلى تكرار القوافي ورتابتها والالتزام بها كجرس ايقاعي خارجي، امتثالاً أو استكمالاً لتناص التراث ـ كما يرى صلاح فضل ـ مضيفاً: «إن فائض الدلالة في شعر امل والذي يجعل معنى القصيدة واضحاً وفاضحاً، يتكئ على نوع من فائض الايقاع ايضاً. فهناك إسراف في التقفية يربط القصيدة الحديثة بأفق الشعر العروضي الملتزم، ويوجه انتباه القراء لفكرة التحريض المهيمنة على المشاهد»[1] ولكن علينا ان لانبحث عن انعكاسات الوعي المرتهن بالتاريخ، عبر هذا المحرق الايقاعي الخارجي اي القافية، لان مفردات امل وبساطة بناء البيت عنده، وبساطة التراكيب، وحتى ضعف القوافي ذاتها، لاترشحه ليكون شعره صورة لهذا الاستمداد التاريخي النموذجي.

لذا ارى ان امل يحقق التشكل التاريخي لقصيدته، كي ينهض الشكل والمحتوى الاسطوري بالبناء الفني، عبر اطار التناص العام مع التراث، اي بتوجيه نصوصه منذ قراءة عناوينها واندراج صورها وتتابعها باختلاط وتركيب، صوب استحضار التاريخ والهجرة إلى اجوائه.

وقد رصدنا في اعتماد امل التناص التراثي كوسيلة واسعة الجوانب والمقتربات، عدداً من انواع التناص، هي:

1 ـ تناص مباشر: بالتضمين ثم تحوير المضمن، كقوله:

«جبل التوباد حياك الحيا» **وسقى الله ثرانا الاجنبي**

ومثل:

«عيد بأية حال عدتَ ياعيدُ» **بما مضى ام الامر فيك تهويدُ**

«نامت نواطير مصر عن عساكرها» **وحاربت بدلاً منها الاناشيدُ**

(1) صلاح فضل: (الاسلوب السينمائي ...)، مصدر سابق، ص 108 .

وهي آلية قديمة لحضور النص الاول ثم استدارة الدلالة بالمعارضة، اي النظم على الطريقة نفسها.

2 ـ تناص صوري: على مستوى القصيدة البنائي، ومنه صورة البغي المتكئة على عمود النور ـ في المشهد السينمائي المأثور للبغي ـ وخلفها صور شهداء المقاومة، وملصقات الثورة.

3 ـ تناص سردي: يقوم على استعارة حرفيات القصة القصيرة، بنموها الخطي، كأن تبدأ قصيدة (ساق صناعية) بالمكان (في الفندق الذي. . .) ويظهر بعد ذلك النزيل الاخر الذي يروي للمتحدث اشياء عن حياته وحبه. ثم تحصل المفاجأة في الختام حيث يخلع ساقه الصناعية في الظلام !

4 ـ تناص رؤيوي: يقوم على تقابل الماضي والحاضر دائماً، كما وجدنا في رموز صلاح الدين وصقر قريش وزرقاء اليمامة، فحضورها محفوفة بما تدل عليه في ذاكرة المتلقي العربي، يقابله هجاء الواقع الذي جلبها الشاعر اليه.

5 ـ تناص خطابي: وأعني به تطابق صيغ الخطاب وزوايا النظر وترتيب عناصر النص، مع خطاب سائد أو مأثور. كما فعل امل في (العهد الاتي) الذي اراده تناصاً بالمحاكاة لخطاب التوراة والانجيل، واحسب ان قصيدته (صلاة) التي صدر بها (العهد الاتي) تفصح عن ذلك:[1]

أبانا الذي في المباحثِ. نحن رعاياك

باقٍ لك الجبروتُ

وباقٍ لنا الملكوتُ

وباقٍ لمن تحرسُ الرهبوتُ.

وفي الاسفار التي صنعها مثل (سفر التكوين) و(سفر الخروج) و(سفر ألف دال) محاكاة مباشرة، ولكن لابطريق المفردات أو الملفوظات، بل بالهيئة البنائية العامة للخطاب الديني القديم، وذلك واضح حتى في العنوان الذي يحمل «مفارقة التقابل بين العهود: القديم والجديد والاتي. وهذا يجسد

(1) في الاعمال الكاملة: ص 326 ـ 327.

طموح الشاعر إلى استرداد دوره»[1]. ويصبح الشاعر متقنعاً بقناع المنذر والمبشر والمتنبئ. . . وذلك من ستراتيجيات الرؤية الشعرية الحديثة بعد الرواد.

وفي قصيدة (الحداد يليق بقطر الندى) [2] نجد تناصاً من نوع سادس وهو (تناص نوعي) اي بالافادة من تقنيات المسرح مباشرة. فثمة جوقة تردد عبارات موقعة:

قطر الندى. . ياخال

مهرٌ بلا خيال

● ● ●

قطر الندى ياعين

أميرة الوجهين

وتتغير هذه اللازمة الصوتية، فيما تظهر اصوات متقطعة تتحدث عنها بضمير الغائب. ويتصاعد الصوتان حتى يصبحا صوتاً واحداً في النهاية، يتساءل عمن ينقذ الاميرة المغلولة في الاسر؟ وكأنه يجعلها قناعاً تاريخياً مضاعفاً تتخفى وراءه سيناء التي كانت وقت كتابة القصيدة (1969) محتلة[3]. . ولكن وسيلته هنا هي تقنيات المسرح وتناوب الاصوات [4]. وقصيدة (الحداد يليق بقطر الندى) هي من قصائد الروي التاريخي المباشر، وإن خرج فيها الشاعر إلى واقع مصر، والمنادى بفكها من الاسر، ولكن باستخدام احداث

---

(1) صلاح فضل: إنتاج الدلالة الادبية، ص 57 .

(2) في الاعمال الكاملة: ص 254 ـ 257 .

(3) يرى صلاح فضل: ان في القصيدة تبادلاً بين الحاضر والماضي التاريخي على اساس من التعادل الرمزي . ويعرفنا بـ(قطر الندى) . وهي: «اسماء بنت خمارويه بن احمد بن طولون التي زوجها ابوها من الخليفة المعتضد العباسي .. ويقيم الشاعر ـ حسب رأي فضل ـ تعادلاً تبادلياً بين خمراويه الحاكم المترف الذي قتله غلمانه في فراشه، وقطر الندى بنته..، وبين الحكام الذين ضيعوا مصر في النكسة». ينظر: صلاح فضل، إنتاج الدلالة ....، ص 44 ـ 45.

(4) ومن تناص الانواع في شعر أمل، قصيدته التي يستخدم فيها مصطلحات السينما وطرق مزج الصور. وقد توقفنا عندها في هذا الفصل. وهي قصيدة (كلمات سبارتكوس الاخيرة) .

وكسر من حياة الاميرة نفسها ثم توظيفها من خلال اصوات المسرح.

وسيكون التناص بانواعه السابقة من ابرز مميزات قصيدة الواقعة التاريخية التي تخصص فيها امل دنقل وبرع في كتابتها. ويمكننا ايجاز تلك المميزات كالاتي:

1 ـ التناص: بانواعه الستة المذكورة انفاً، والمتوسعة عن آليات التناص ومفهومه الفني والجمالي اولاً، والمتمددة خارج مراجعها التاريخية، مادام امل ليس مؤرخاً للوقائع.

2 ـ إقصاء الذات عن الموضوع، هجراً للغنائية وتجلياتها الايقاعية. وكان امل يعي هذا الموقف المنبثق عن السرد اصلاً، وهجر الوصف. فيقول في حوار معه «شعري ليس غنائياً. فالغناء عادة معنى بسيط مباشر. ولكن القصيدة الحديثة مركبة وذات بناء مركب.. لست شاعراً تنعكس عليه الطبيعة والأشياء.. أحاول أن أغير الأشياء وليست الأشياء هي التي تغيرني»[(1)].

ولكن الغريب أن أمل دنقل لم ينتبه لقابلية السرد في شعره، بل كان يعتقد أن خصوصية الرؤية الشعرية تتضح في اختلافها عن الرؤية القصصية، ويورد لذلك أمثلة منها: أن الرؤية القصصية تدخلنا في التفاصيل، بينما الرؤية الشعرية تهتم بالكلي. ويشير إلى فروق أخرى كاهتمام الرؤية القصصية بلحظة التنوير أي تلاقي خيوط القصّ كلها في النهاية. أما في الشعر فليس شرطاً تلاقي هذه الخطوط أوالخيوط. ويرى أن اللغة والحوار لها خصوصية في الرؤيتين[(2)]. ولكن درامية شعر أمل دنقل، والنزوع السردي فيه، مما يقويه المرجع التاريخي، وطبيعة قصيدة أمل، واضحة وجلية.. وبروز الموضوع فيها، يسهم في تخفيف الغنائية والمباشرة إلى حد كبير بالإستعانة بالواقعة وإمكانات ترميزها أو سردها شعرياً.

3 ـ الطابع الدرامي لقصيدة أمل متطور عن إمكانات السرد المستثمرة في

(1) آخر حديث مع الشاعر. أجرته اعتماد عبدالعزيز، مجلة (إبداع)، عدد خاص عن أمل دنقل، اكتوبر 1983م، ص 120.

(2) في حوار سيد البحراوي مع الشاعر. يُراجع ملحق 2 من كتاب البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص 215 ـ 216.

بنائها. وهي إمكانات تجعل أمل يبتكر جوانب الصراع فيها، ولايكتفي بخلق الشخصيات والمواقف إستناداً إلى وقائع التاريخ، بل يعدد الأصوات فنياً. ويبدو أن تميز أمل بهذا الجانب، كان نقطة لقائه بالحداثة الشعرية، فهي تجسد إحساس الجيل الشعري الجديد بعمق التناقضات، وانعكاس العالم المركب والمعقد،[1] مما وسم القصيدة على مستوى بنائها بميزة التركيب الدرامي. وتجلّى ذلك في شعر أمل بتقنيات المونتاج الذكي القائم على «قطع شذرات من عوالم مختلفة ثم لصقها وترتيبها بإيقاع محسوب، وهي غالباً شذرات متخالفة في الزمان والمكان»[2]. بل يكاد المونتاج أن يكون هو المميز الفني لشخصية أمل بين زملائه، إضافة إلى إجادته صنع مايدعوه النقاد (جديلة النسيج السردي) وهو طراز بنائي يعتمد مضاعفة ثنيات البعد الزماني وبعد المكان أيضاً باستثمار بعض حيل المسرح[3].

4 ـ المفارقة الشاملة صورياً ولغوياً وتركيبياً. وتوصف المفارقة دوماً بأنها ساخرة، فهي «تقوم على التناقض بين مستويات الخطاب في الجملة»[4] وتوصف المفارقة بأنها مناقَضة أو تهكم، إنطلاقاً من كونها إدراكاً لمبدأ التناقض أو التضاد في الحياة بصفة عامة، والإختلاف بين المثل والواقع[5]. وليس صحيحاً الخلط بين المفارقة (irony) والمحاكاة التهكمية الساخرة (parody) ذات الطابع الإنتقادي أيضاً. فالأخيرة تستند إلى مرجع تتناص معه، كما فعل أمل في (العهد الآتي). أما المفارقة التي يعدها الدارسون «العنصر الرئيس أو المهيمن في شعر أمل.. فهي مفارقة شاملة تستغرق القصيدة»[6] وهذه المفارقة تتمدد لتصبح كل جمع بين نقيضين سواء بالصورة الفنية أو بالموقف الشعري، كاستحضار رموز التاريخ القديم للعرب، في سياق واقع ممتلئ بالهزائم والنكبات والإحباط، وهذا يفسر كون الفترات الزمنية التي

---

(1) نفسه: ص 158 ـ 159 .

(2) صلاح فضل: (الاسلوب السينمائي ...)، ص 104 .

(3) نفسه: ص 102 ـ 103 .

(4) اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص 182 .

(5) يُنظر: البحراوي، في البحث ...، ص 166 ـ 167 .

(6) احمد طه: قراءة النهاية، عدد (إبداع) الخاص بامل دنقل، ص 39 ـ 40 .

يختارها مسرحاً لوقائعه التاريخية تتسم بأنها فترات حرج وجدل ودراما، وأن شخصياته مناوئه[1] ومتمردة أو مشاكسة أو أن وجودها يناقض الواقع الذي استعيرت له. وهذا يعمق درامية القصيدة ونزوعها السردي.

5 ـ وامتداداً للمفارقة الشاملة المتجسدة في التناقض الصوري واللغوي والرؤيوي، يختار أمل زوايا لقائه بموضوعه اختياراً ذكياً، يظل فيه على مبعدة من وقائع التاريخ وشخصياته، وذلك واضح في عناوين قصائده. فهو لايزعم أنه يعيد رواية ماحدث. بل يقف في زاوية من الرؤية والمكان والزمان معاً، ليتضح لقارئه أنه يدخل في تناص مع التاريخ، ولايسترجعه للتذكير به فقط. ولكي نستدل على هذه الطبيعة يكفي أن نستعرض عناوين مثل (من مذكرات المتنبي. .) و(من أوراق أبو نواس و(حديث خاص مع أبي موسى الأشعري) و(مقابلة خاصة مع ابن نوح) و(أقوال جديدة عن حرب البسوس) و(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) و(تعليق على ماحدث) و(كلمات سبارتكوس الأخيرة) و(خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين) و(بكائية لصقر قريش) وغيرها مما يعكس اختيار زاوية خاصة للبقاء بعيداً عن الموضوع، مع إكسابه طابعاً موضوعياً بانتزاع وقائع التاريخ الممكنة، وتنبيه القارئ إلى حياديتها وابتعاد الشاعر عنها، فهي أحاديث ومقابلات وتعليقات وخطب ومذكرات وأوراق ومراثٍ إلخ. . كما يسهم التشكيل الطباعي، أي الهيئة الخطية للنص، في إضفاء إيقاع روائي يعزز موقع الشاعر كراوٍ خارجي أو غائب عن السرد القناعي أو الوقائعي معاً. ويولي أمل دنقل أهمية خاصة لعلامات الترقيم، كالتنقيط والفواصل والتدوير البيتي والفصل وتوزيع الأسطر وغيرها. ونذكر هنا تقسيم القصائد إلى مقاطع مرقمة أو معنونة بعناوين فرعية، أو تقسيمها إلى أناشيد أو مزامير أو أسفار. وأحياناً يفصل أمل بين المقاطع ببياض أو بعلامات فاصلة، لأنه يحفظ للتلقي، كعملية جمالية، دور بناء النص مجدداً. وهذه العلامات والإشارات تساهم في التنبيه إلى تحولات النص وتغيرات الأصوات أو الأمكنة أو الأفعال.

---

(1) البحراوي: في البحث ...، ص 154 ـ 155.

ونوه إلى استثمار أمل لعتبات النص، لتوجيه قراءة القارئ، سواء أكان ذلك بعتبات العنوان الرئيسي والجانبي[1] أو الإهداء أو تاريخ القصيدة (أحياناً) أو بشرح إطار القصيدة التاريخي، كما فعل في قصيدته (مقتل كليب ـ الوصايا العشر) حيث قدم لها بمقتطف دال من (قصة الأمير سالم الزير) وختمها بما أسماه (إشارات تاريخية) معرفاً القاريء بمفردات (البسوس) وشخصيات (كليب وجليلة واليمامة وجساس والمهلهل ـ الزير ـ) ثم بتذييل تفسيري يقتحم قراءة القاريء، ويفسر القصد من الترميز. . ويعلن نية الرؤيا المعاصرة وراء تقديم حرب البسوس لقارئ الشعر.

وإذا كان أمل دنقل قد وجد التاريخ متجسداً في وقائع ذات دلالات مستمرة الحضور، فإنه قد نظر إلى القصيدة كمأوى جديد لهذه الوقائع، ومولد ثانٍ لها، بعد أن تمددت الأقنعة، واتسعت سبل التناص، وظلت طاقة القص تحت قشرة القصيدة الشعرية، تشف عنها دون أن تبتلعها، وتشير إليها دون أن تظهرها في رواية تقليدية مع الحفاظ على حداثة القصيدة ومعاصرتها ودراميتها واعتمادها على المفارقة الشاملة التي كانت العمود الفقري لقصيدة الواقعة التاريخية التي كاد أمل دنقل أن ينفرد بها في تيار الحَداثة الشعْرية العربية.

(1) توصف عناوين أمل دنقل بانها تثير احتمالات قراءة متباينة، مثل كلمة (مقابلة) في (مقابلة خاصة مع ابن نوح) فهي تحتمل (اللقاء) و(المواجهة)، ولكن وصفها بأنها (خاصة) يدعم معنى (اللقاء) . ينظر: البحراوي، نفسه، ص 109 ـ 110 .

قصيدة الحكاية

نحاول ان نستقصي في هذا الفصل، نمطاً آخر من أنماط النزوع القصصي في الشعر العربي الحديث، هو نمط (الحكاية)، وما تأخذه من تشكلات فنية على مستوى البنية الشعرية للقصيدة.

والاتجاه إلى (الحكاية) بأنواعها: شعبية وتاريخية وخرافية ورمزية وحيوانية (غرائبية)، يمثل مظهراً آخر من مظاهر البعد الرؤيوي عن الغنائية كمنظور، وهجر المباشرة والخطابية، والانفتاح على اجناس أدبية مقاربة.

ونزعة القص في هذا النمط، تتمثل في استعارة مضمون الحكايات، وكذلك الافادة من البناء الحكائي ذاته.

فالحكاية بأنواعها، تحمل مضموناً يمثل أحداثها المتعاقبة أو متنها السردي، وتتشكل بطريقة خاصة، يظهر خلالها الحكي بتسلسل خاص، خاضع لجيل السرد المعرفة كالاستباق والتقديم ؛ والتأجيل والتأخير، والتوقفات والفواصل السردية ؛ والاستهلال والخاتمة، والاسترجاع، أو تسريع السرد، حسب متطلبات البرنامج السردي للحكاية؛ وأسلوب مقدمها، راوياً أو كاتباً.

وبالانتباه إلى عنصري المضمون والبناء في الحكاية، افاد الشعراء الحديثون كثيراً، في نقل مستوى الخطاب الشعري، من المباشرة إلى الترميز، ومن الغنائية إلى السرد، ومن الخطابية والتقرير إلى الايحاء، مع الحفاظ على ستراتيجية الانطلاق من الشعر اولاً إلى هذه الأنواع الحكائية المتنوعة؛

واستضافتها لانجاز قصيدة حديثة لاتنشغل بالوصف عن السرد، وبالغنائية عن الترميز، وبالمباشرة عن الايحاء.

وواضح انني هنا افرق بين الحكاية وكل من القصة المنظومة في المطولات ؛ أو الاساطير المتشكلة رمزياً، أو نمط المرايا والاقنعة؛ وكذلك وقائع التاريخ واحداثه.

فالحكاية، بحسب التعريفات التقليدية، هي «حدث تاريخي خاص، يمكن ان يلقي سرده ضوءاً على خفايا الامور، أو على نفسية البشر»[1].

ولكن ربط افق الحكاية بالتاريخ محل نظر. فالحكاية تنقل أحداثاً وقعت في الماضي، قياساً إلى زمن راويها الضمني. ولايعني ذلك انها تاريخية. إذا مافهمنا صفة التاريخية كنسبة لاحداث التاريخ ووقائعه.

وارتهان زمن (الحكاية) بالماضي ؛ يؤكد ثلاث حقائق تتصل بالحكاية كفن سردي:

1 ـ فهو يؤكد شفاهيتها، لان تواترها يعيد تناقلها ـ لا مجرد روايتها أو تأليفها ـ إلى أزمان بعيدة؛ ودليل ذلك وجودها بكيفيات مختلفة لدى الشعوب وبلغات عديدة، كما سيظهر في تحليلنا لإحدى الحكايات الشعرية لاحقاً ؛ وكذا في التعديلات السياقية والبنائية التى تجري على الحكاية في اللغة نفسها، إثر تباعد الرواة ؛ وإضافة بعض التعديلات والتحويرات على متنها ومبناها معاً.

2 ـ وانتسابها إلى الزمن الماضي يؤكد منحاها التعليمي والاخلاقي، فالماضي بسبب قدمه وتقادمه كزمن، بالنسبة لمتلقي الحكاية ؛ سيكون مناسبةً لازجاء الدروس وتعلمها ؛ والاعتبار باحداث الحكاية ومغزاها. وهذا هدف من اهداف السرد الحكائي بشتى أنواعه وأنماطه: خرافياً كان ام حيوانياً ؛ رمزياً ام شعبياً. . . .

ويتعاضد لإنجاز هذا الهدف كل من المرسل أو الراوي أو ناظم المبنى الشعري للحكاية من جهة، ومتلقيها (سامعاً أو قارئاً) لانهما يقصدان تحقق الحكاية عبر تلازم مضمونها ومبناها.

---

(1) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الادب، ص 17.

وهناك من الباحثين من يقدم الميزة التعليمية على مزايا الحكاية الاخرى، وحجته في ذلك ان الحكاية «تتقدم لتوضيح فكرة أو اكثر لايغيب عنها البعد الاصلاحي، بل انه يحكمها. إذ تتوخى [اي الحكاية] تبليغ مجموعة من الاراء ترى فيها توجيهاً صالحاً للمرسلة إليهم، تذكي اذهانهم وتحسن سلوكهم وتطور علاقاتهم نحو الافضل»[1].

وهذا التحديد التعليمي (الاخلاقي أو الاصلاحي) للحكاية كرسالة شعرية؛ انما يضيّق مداها ؛ وينتزع منها بعض المهمات الاخرى كالمهمة الانتقادية ؛ والتأملية، وكذا الابعاد السيميولوجية للحكاية، كتعبير عن علاقة التفكير الشعبي بفكر النخبة ؛ ومعاناة عامة الشعب المحكومة أو المقهورة[2]. فضلاً عن ذاتية الحكاية أي غرضها الذاتي المنبني على التسلية والمتعة والفن.

لكننا نوافق على اندراج الهدف التعليمي والاخلاقي، ضمن المتاح من تلقي الحكاية كمبنى، يحققه المتلقي والباث معاً ؛ ويسمح برؤية افاق اخرى: بنائية ودلالية، كما سنرى في التطبيق.

ولكن تعليميتها ستجعل صلة القارئ أو المستمع بأنماط الحكاية ؛ ذات توجيه خاص، فيه من السحرية والغرائبية، ماينعكس على تشكلاتها البنائية بدءاً بعناوينها التقريرية من نوع (حكاية ما جرى...) أو (قصة الاسد والثعلب...) مع الاوصاف والمزايا التي تعد استباقاً يعرّف بطبائع الشخصيات، وكذا باستهلالها المؤطَر لما سيلي من أحداثها، وهو - عادة - بصيغ أو قوالب لسانية متكررة، تُشعر المتلقي بأنه سوف يتسلم حدثاً أو أحداثاً غير طبيعية، بالنسبة لتفكيره ورؤيته المعاصرة.

وهذه الأنماط والقوالب الصياغية الثابتة تنتمي زمنياً إلى الماضي وتسند الحكي إلى مجهول دائماً ؛ إمعاناً في الطابع الغرائبي للحكاية. مثل: (كان ياماكان، في قديم الزمان) و(يُحكى أن....) و(زعموا انه كان...) و(كان في قديم الزمان، وسالف العصر والاوان...) و(اخبرنا...) الخ...

---

(1) سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، ص 303.

(2) فريال غزول: (قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي)، مجلة فصول، ع 3، خريف 94، ص 134.

وتتكرس تعليمية الحكاية، في التعليق الحكمي المباشر الذي تختتم به، كتصريح أو اعلان عن هدفها الوعظي المقصود ضمن اهدافها كالغرائبية والمتعة..

3 ـ تتم الحكاية بسبب انتسابها إلى الزمن الماضي بأدائية خاصة ؛ فهي ذات طابع تمثيلي، أي ان الاحداث والشخصيات، ولخدمة المغزى الحكائي العام، تظهر لمتلقيها ممثلةً أو مرمزةً.

وهذا الطابع التمثيلي للحكاية يفرض اعرافاً خاصة في كل من: بنيتها وتلقيها معاً.

فعلى مستوى انجاز بنية حكائية نموذجية ؛ يقدم المؤلف في العادة، عالماً غرائبياً ؛ يحدث فيه ماهو خيالي أو غير ممكن منطقياً، لكنه منجز سردياً بقوة منطق الحكاية ذاتها ؛ أي بتسلسل أحداثها وعلاقات شخصياتها، والطابع الاحتمالي الذي يطبع افعال السرد داخل الحكاية.

إن سياقاً خاصاً ينتظم كل حكاية ؛ ويؤطرها، فيجعل ما فيها من غرائب أو خوارق، أمراً ممكناً على مستوى التلقي، لانه يحدث داخل ذلك السياق الحكائي، ويسير خط السرد بموجب افتراضاته واحتمالاته وامكاناته. ولتجسيد هذا الامكان السردي والغرائبي؛ يلجأ مؤلفو الحكايات إلى التمثيل الرمزي.

فهم يريدون تجسيد قيمة مطلقة، لا تكفي لتغذية بنية الحكاية ؛ لذا يعمدون إلى تمثيل تلك القيم بمجموعة أحداث وشخصيات ؛ يكون ما بينها من علاقات ومحاورات وصراع مصائر واهداف ؛ هو المسرح الفعلي للسرد الممثَّل أو المرمز.

بذلك يكون قد اثبتنا للحكاية بسبب زمنها الماضي عدة مزايا وركائز فنية وجمالية، نلخصها بالقول انها ـ أي الحكاية ـ ذات بعد تعليمي وغرائبي ولساني خاص، يؤكد شفاهيتها واخلاقيتها وطابعها التمثيلي الرمزي.

ولا يفوتنا هنا ان ننوه بالتوترات السردية الحاصلة نتيجة تعارض أو تقاطع بعض هذه المزايا، في مجال انجاز شعرية الحكاية وانتظامها الداخلي، ومن اهم تلك التقاطعات ما نجده في قصص الحكاية الحيوانية التي تتصرف فيها الحيوانات بناء على طبيعتها الحيوانية التي يعرفها بها الانسان ؛ ثم تؤدي

مهمتها التمثيلية أو الرمزية في تحقيق القصد من تأليف الحكاية ؛ فيكون عليها أن تتصرف بشكل أدمي وتخضع لنوازع بشرية ودوافع واقعية ؛ سرعان ما تتقاطع مع غرائبيتها المبنية اساساً على حيوانيتها خارج الحكاية ؛ وحياتها العقلية الجديدة داخل الحكاية.

إن هذا التنازع بين المرجع والتمثيل أو بين الطبيعة والفن، قد يسبب احياناً تضييق افق السرد، وتحديد الغرائبية بهذا الهامش «الذي تقيم فيه تصرفات الحيوان وعلاقاته... ذلك لان الخرافية المعتمدة رمزياً يستعان بها لبلوغ الغاية الحكمية أو التعليمية»[1].

إن هذا التوتر بين خرافية الحكاية الحيوانية، ورمزيتها؛ يولّد صراعاً على مستوى البنية الحكائية ذاتها، بين الغرائبية، كطريقة في التصوير والخلق الحكائي، وبين التمثيل كوسيلة لإنجاز استعارة موسّعة، تطابق المنطق الحكائي بالواقع، واحداث الحكاية بالهدف الخارجي المقصود منها، أي التعليمية والامتاع والانتقاد والتأمل وغير ذلك مما يتطلب رؤية عقلانية أو منطقية، لا تتطابق مع منطق الحكاية ذاتها.

ويجب ان ننوه هنا ؛ إلى تنازع اخر، ذي مظهر بنائي. فالتاريخ أو الزمن الماضي، يفرض خطاباً خاصاً بالحكاية ؛ تنتظم على اساسه عناصرها، وتترتب جزئياتها، وتتحقق رسالتها، وهذا ما وجدناه في اجمال أو تلخيص الحكمة استباقاً في العنوان أو الاستهلال، أو تأجيلاً بعد انجاز أحداث الحكاية واختتام افعالها.

ولكن البناء الفني للحكاية، يتقاطع مع هذه المزايا التي يفرضها خطاب الحكاية وتقاليدها.

فالثبوت والتكرار والنمطية قد تفشل في انجاز البرنامج السردي للحكاية، ولا تفلح في خلق نموذج اتصالي سليم، يضمن تسلم متلقي الحكاية لمفرداتها المتشكلة بضرورات الخطاب الحكائي.

وفي هذا الجانب يساهم مؤلف الحكاية ذاته، حين يرسخ تلك التقاليد

---

(1) سامي سويدان: في دلالة القصص...، ص 304.

ذات الجذر الشفاهي، مما يخلق توتراً ثالثاً بين شفهية الخطاب الحكائي وما يفرض من مزايا فنية، وبين نثريتها كشكل مكتوب، معروض للاتصال عبر عملية القراءة التي لا تحتاج ـ كما هو الحال في التلقي الشفهي ـ إلى مثل هذه التكرارات والاستعادات وشرح الحبكات ودلالاتها، كما يجري في الحكايات التقليدية عادة.

واخر التوترات السردية في الحكاية، يخلقها الفاصل الحاصل نتيجة جذر الحكاية السردي، وبنية الحكاية الشعرية المنظومة. إذ لكل من السرد والشعر متطلبات واشتراطات تتقاطع احياناً ؛ لاسيما في حالة امتثال القصيدة الحكائية ـ شعبية أو تاريخية أو خرافية أو حيوانية ـ لمهيمنات النظم المألوفة، وايقاعات الشعر الخارجية كالوزن الموحد والقافية وتساوي اطوال الابيات الشعرية وغيرها..

فالسرد يوجب استرسالاً وترتيباً خاصاً للاحداث والافعال، ويحف به زمنان: خارجي وداخلي، وامكنة يتمسرح عليها السرد، وتلفظات ومحاورات تستكمل بها القصة أو الحكاية حبكتها وجوانبها الصراعية، وهذا قد لا يتفق مع انشغال الشعر بمهيمناته الخاصة كالايقاع، وتوزيع الابيات أو الجمل الشعرية وتحققات البنية التركيبية ومستوياتها داخل النص الشعري.

وإذا كان التوتر الاخير خاصة، يشكل مأزقاً فنياً وجمالياً في النظم التقليدي ؛ فإنه لا يرتب تعارضات خطيرة في القصيدة الحديثة، بسبب توفرها على مزايا فنية داخلية ؛ تخفف من ايقاعية الشعر المتكونة من رتابة الوزن وثبات عدد تفعيلاته، وكذا الحرية المتاحة في اطوال الابيات والاسطر والجمل الشعرية، والتوفر على ايقاعات داخلية تتشكل من انتظام عناصر دلالية وخطية وتركيبية معروفة...

وسيكون لوجود الحكاية في القصيدة الحديثة اكثر من مظهر بنائي وتشكل فني، يبدأ بسيطاً بمضمون الحكاية واسلوبها التقليدي، كمعارضة تهكمية أو تناص في قصائد مثل: في السوق القديم وسوق القرية، والاميرة والفتى الذي يكلم المساء و الخيط المشدود إلى شجرة السرو [1] وغيرها من

(1) هذه عناوين قصائد للسياب والبياتي ونازك على التوالي.

قصائد الحداثة المبكرة، ولكن البياتي يعمق منحى الحكاية ويجعلها ذات هدف انتقادي ويهبها بنية مميزة داخل قصيدته. ونمثل لذلك بقوله:

مهرّج السلطان

كان ويا ماكان في سالف الازمان

يداعب الاوتار، يمشي فوق حد السيف والدخان

يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني مغنياً سكران

يقلّد السعدان

يُركبُ فوق ظهره الاطفالَ في البستان

..... كان يُحب ابنة السلطان

يحيا على ضفاف نهر صوتها

وصمتها

لكنها ماتت كما الفراشة البيضاء في الحقول

تموت في الافول

فجنّ بعد موتها... (1)

وسوف يرينا هذا المجتزأ من القصيدة ان البياتي تمثل بنية الحكاية تماماً؛ بدءاً بالتركيز على القافية في الابيات كلها؛ وهي ملمح شفاهي تذكري فيما نعلم؛ يلجأ اليه ناظم الحكاية ليربط اجزاءها؛ ويذكّر المستمع بحدودها الممتثلة معنوياً لحدود الابيات، وكذلك في استرسالها البدائي القائم على التوضيح والتفصيل والشرح، وتصوير الاشياء بما يماثلها، اضافة إلى الغرائبية واتيان الافعال الغريبة، والاستعانة بالمدخل أو الاستهلال التقليدي (كان ويا ماكان في سالف الازمان...).

وهي تقوم على مناقضة اساسية، يمكن اعتبارها جزءاً من الغرائبية الحكائية أو صدم القارئ بما هو غير متوقع، وأعني مهرج السلطان لبنت

(1) من قصيدة (فسيفساء) في ديوان البياتي: سفر الفقر والثورة. يُنظر: البياتي، الاعمال الشعرية 2، ص 13 ـ 14.

يفصلها عنه فارق كبير في تراتب الطبقات في مجتمع الحكاية، وهي بنت السلطان، ثم نهاية ذلك الحب بموت البنت وجنون المهرج. .

وكي لا نحصر الانتباه إلى معين السرد وطاقاته الممكنة شعرياً في نظم الحكايات، لابد ان نشير إلى ان الشعراء العرب القدامى لجأوا إلى هذا الفن وعرفوا منه نمطاً محدداً هو الحكاية المرمزة على ألسنة الطيور والحيوانات دون غيرها من الأنماط البنائية المعروفة في الحكايات، كالاساطير والحكايات الشعبية والاخبار العجيبة التي اجد انها فروع شقيقة لأصل واحد هو الحكي الخيالي.

وقد اختلطت في تاريخ الادب العربي الأسمار بالخرافات، وقد جعل ابن النديم في (الفهرست) «اخبار المسامرين والمخرّفين واسماء الكتب المصنفة في الاسمار والخرافات» عنواناً على الفن الاول من المقالة الثامنة في الجزء الثامن المخصص «لاخبار العلماء في سائر العلوم القديمة والمحدثة واسماء ما صنفوه من كتب» كما قرر ان «اول من صنف الخرافات، وجعل لها كتباً، واودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على السنة الحيوان: الفُرسُ الأُوَل. . ونقلته العرب إلى اللغة العربية»[1]. وذلك يوضح اهمية الحكاية في الكتابة العربية، ورفعها إلى مرتبة (العلوم)، رغم وصفها بالخرافة وكتابها بالمخرفين.

وللبحث عن بدايات لهذا الفن ومبررات لظهوره، يذكر ابن النديم «إن اول منْ سمرَ بالليل الاسكندر. . وكان له قوم يُضحكونه ويخرفونه. لا يريد بذلك اللذة، وانما كان يريد الحفظ والحرس»[2]، فيسند للحكاية والمسامرة مهمة اخرى، إلى جانب النفع التعليمي والمتعة، هي الحفظ والحراسة، انبثاقاً عن التشويق الذي تتضمنه أحداثها، فتسلي مستمعيها وتُبعد عنهم السأم.

وإذا شئنا ان نعد استخدامات الحكي ورواية الحكايات، فلا بد ان نذكر حكايات (الف ليلة وليلة) ذات الوظائف المتداخلة، فسردها المباشر للمتلقي يحقق الاهداف المبتغاة من الحكاية عموماً، إلا ان السرد المتضمن فيها،

(1) ابن النديم: الفهرست، ص 422 وما بعدها.

(2) نفسه: ص 423.

والذي تقوم فيه شهرزاد برواية الحكايات، انما يؤدي وظيفة حفظ النوع النسوي بمواجهة قتل العذارى على يدي شهريار، وإطالة امد حياة الراوية، لانها تربط مستمعها بأحداث لايقاوم فضوله لمعرفة مصائرها ونهاياتها التي تؤجلها شهرزاد في نقطة سرد حرجة وشائقة، لتسكت عن الكلام على وعد استئنافه في الليلة التالية.

ويبدو ان العرب لم يفرقوا كثيراً بين أنماط الحكاية وتشكلاتها ؛ وادخلوا فيها ما جاء على ألسنة الحيوان وغير الحيوان، كما صرح المعرّي في (رسالة الصاهل والشاحج) بالرمزية المتوخاة من كلام الشخصية الحيوانية، حين قال: «فجائز ان تضمر هذه البهيمة أو تقول باللسان ما لايفهمه كل إنسان»[1] إذ جعلها - أي الحيوانات وشخصياتها الممثلة في الحكايات - متقدمة على وعي الانسان، ولكن تعلق الانسان بهذه الحكايات، جعله يميل إلى حفظها، فلجأ إلى نظمها شعراً كما جاء في (الاغاني) تعليلاً لنظم إبان بن عبدالحميد اللاحقي لكتاب (كليلة ودمنة) لابن المقفع. يقول صاحب الاغاني: «وكان إبان نقل للبرامكة كتاب كليلة ودمنة، فجعله شعراً ليسهل حفظه عليهم»[2]. والى جانب هذا العمل، يذكر المؤرخون معارضة سهل بن هارون لحكايات ابن المقفع بكتاب اسماه (ثعلة وعفرة)، كما نظم ابن الهبارية (الصادح والباغم) اراجيز قصصية على اسلوب (كليلة ودمنة).

ومثل ذلك يحصل في منظومات الغربيين الذين عرفوا القصص الخيالية: خرافات واساطير وقصصاً وحكايات على ألسنة الطيور والحيوانات، في فترات متقدمة من التاريخ، فحكايات ايسوب الخرافية تزخر بمثل هذه القصص، حيث استعار ايسوب (620 - 564 ق.م) «ألسنة الحيوان والطير والشجر والسمك والشمس والريح والقيظ... لتقول عنه مايراه..»[3].

ونذكر هنا الحكايات التي كتبها الفرنسي جان دي لافونتين في القرن السابع عشر (توفي لافونتين عام 1695) وقد سرد حكاياته هذه على السنة

---

(1) نقلاً عن: حاتم الصكر، ما لاتؤديه الصفة، ص 75.

(2) نفسه: ص 87.

(3) من مقدمة معرب خرافات ايسوب، ج1، ص 6.

الحيوانات، وان كان قد استقى الكثير منها من حكايات ايسوب وفيدروس ومصادر شرقية لاسيما كتاب (كليلة ودمنة) [1]. ويذهب الظن براوي حكاية قيس دير الراهبات في حكايات كانتربري إلى انها وقعت «حين كانت الحيوانات والطيور تستطيع الكلام والغناء»[2]. فالميزة الزمزية (التمثيلية) في الحكاية الحيوانية تُرد إلى الميزة الزمنية لهذه الحكاية، أي عنصر الزمن الماضي كإطار لها، فما دمنا لانستطيع تخيله، فإننا نعطيه بعداً غرائبياً على مستوى التلقي خاصة، فنتخيل تلك الحيوانات والطيور والاشياء غير الحية احياناً، وهي تنطق أو تفكر أو تفعل. ولكن الغرض الوعظي وبدائية ـ وشفاهية ـ الحكاية الحيوانية، ادت إلى اقتحام الراوي لبناء الحكاية خلافاً لمبدأ (وجهة النظر) في الحكي، فيبث وعيه وقصده، وربما اقحم الانسان على مستوى البناء داخل الحكاية، فلا تعود حكاية حيوانية رمزية خالصة.

لكن قصص الحيوان كفرع من القصص الخيالي، لاتمثل نمطاً واحداً ثابت السمات، فهي تختلط بأنواع اخرى شبيهة، يسمي منها بروب: الخرافات العجيبة ذات المحتوى الخيالي، وخرافات العادات أو الحياة اليومية [3]، وليس ذلك بعيداً عن فهم بروب للحكاية الحيوانية التي يرى ان اصلها كامن في قصص السحر التي يُزعم قديماً «انها تُسهم في صيد ناجح»[4].

لكن اية محاولة لتصنيف الحكاية الخيالية، سيواجهها التداخل بين أنماط هذه الحكاية ؛ بل سنجد الاستخدامات المتداخلة لمصطلحات كالاسطورة والميثولوجيا والخرافة والحكاية الشعبية وحتى القصة [5]. ورغم هذا يميل الدارسون إلى اعتبار الحكاية الخرافية أو الوهمية هي تلك التي «لا تمت بصلة للواقع، ولا تخضع حوادثها لما يُتوقع عقلاً من الاحداث»[6]. فيما يؤكد معجم المترادفات الفرنسي على وسيلتها الكتابية، وهي الشعر، إذ يعرفها بأنها

(1) ماري وجيرار مارتينيز: المصادر الشرقية لحكايات لافونتين، ص 11.

(2) حاتم الصكر: ما لاتؤديه الصفة، ص 75.

(3) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة ابو بكر باقادر واحمد نصر، ص 55.

(4) نفسه: ص 36.

(5) وليم رايتر: الاسطورة والادب، ص 19 ـ 20.

(6) مجدي وهبه: معجم مصطلحات الادب، ص 165.

«قصة قصيرة خيالية، تكتب بالشعر اكثر ما تكتب بالنثر، وربما كانت ميثولوجيا، غايتها توضيح فكرة مجردة، لبلوغ هداف اخلاقي أو عدمه، حيث يمكن تشخيص الحيوانات والاشياء»[1].

اما الحكاية الشعبية فهي ذات اشكال قصصية متعددة، وبناء تقليدي، وتضم جانباً من الابداع القصصي المعتمد على قدر من التقنية المُحكمة مثل حكايات الف ليلة وليلة[2]. لكن الحكاية الحيوانية تنفرد برمزيتها ونقدها الاجتماعي، وكون شخصياتها من الحيوان المتقمص خصائص البشر النفسية، أو البشر الممثلين بالحيوان ترميزاً. وهي ذات معان متعدد وصور واشكال متعددة ايضاً، بحسب علاقة الحيوان بالانسان، فقد يكون عدواً له، أو مساعداً بقوته [3]. لكنها في الاحوال كلها «تشرح وتحكي وتسلي وتُعلم، مازجةً كل هذه الاغراض مزجاً بديعاً»[4]. لكي تصل إلى غرضها بطرق شائقة تجمع بين الخيالية والرمزية، حتى تصل ذروتها في التقنع، حيث «تغدو قصص الحيوان أمثولات يتحدث فيها الحيوان مثل البشر، ويكون قناعاً فيها لمنطق إنساني»[5].

ولا نحسب ان قصص الحيوان قد استقلت في خطابها وشخصياتها في فترات متأخرة من التاريخ، بل هي تمتد إلى الحضارات الاولى، حيث نجد الحيوانات تشارك البشر صنع المصائر والاحداث رمزياً في كثير من الاعمال الابداعية، كملحمة جلجامش والإلياذة والاوديسة وسواها.

لكننا إذ نحاول تقصي قصيدة الحكاية في الشعر الحديث، لن نقف عند الشخصيات وهويتها [حيوانية ـ بشرية]، فالشاعر، لم يعد يولي ذلك اهتماماً، بقدر انتفاعه من اطار الحكاية وآلياتها. فكأنه يوسع التناص من مجرد علاقة

---

(1) عن: عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص 11. ويوسع مرتاض مدى الحكاية الخرافية، فيعد خرافة كل عمل ابداعي «توجد فيه حيوانات، تقوم مقام الشخصيات الانسانية». نفسه، ص 12.

(2) مجدي وهبه معجم...، ص 74.

(3) ديرلاين: الحكاية الخرافية...، ترجمة نبيلة ابراهيم، ص 86.

(4) نفسه: ص 90.

(5) فريال غزول: (قصص الحيوان...)، ص 136.

بين نصين في ملفوظاتهما ومفرداتهما وصورهما، إلى محاكاة الاطار الذي ينظم النص الاول، ويحيط به، ويحدد هويته.

واولى مزايا خطاب الحكاية هو الايهام وابقاء الحدث في حدود الامكان، دون التيقن من حدوثه أو كيفية ذلك الحدوث.

ومما يكمل هذه المهمة الايهامية، انتساب حيز الحكاية الزمني إلى الماضي، فالقصيدة تستعير زمناً ابعد من زمنها، لتنفي المطابقة بينها وبين الواقع بشكل مباشر وآلي، لأغراض متعددة.

وسيكون تطبيقنا في هذا الفصل من شعر الشاعر حسب الشيخ جعفر الذي كرس قصائده الاخيرة، ومنذ ديوانه (اعمدة سمر قند) الصادر عام 1989، للحكايات المتنوعة، من مصادر مختلفة، ولعل هذا حصيلة معايشة طويلة بين الشاعر حسب الشيخ جعفر والحكاية التراثية، وجدناها في شعره المبكر ايضاً، ولكن حسب يعكس ماهو مفترض في دورة الحياة والنمو. أي انه في اعماله الشعرية المبكرة[1] يستخدم الحكاية كأستعانة نصية، وضمن سياق شعره الحديث، فلا يصرح بتفاصيل الحكاية التراثية احياناً، أو يجعلها مرمزة في تلميح أو اشارة عابرة، أو استعارة اسطورية مطردة، كأستخدامه حكايات السندباد في اكثر من موضع، بعد ان يجري عليها التعديلات أو التكييفات المعاصرة، وهو يفترض ان السندباد كان يرحل كل مرة باحثاً عن كنز تخبئه جرة، لذا كان يذكر الكنز والجرة في كثير من قصائدة مقرونة بالرحلات الخائبة..

فجرعةٌ من كوزه المبتردِ
وحفنةٌ من تمرهِ الندي
كنزي الذي وجدتهُ
كنزي الذي فقدتهُ
في رحلتي الخائبة المريرة
في حيرتي الضريرة. [2]

---

(1) صدر الديوان الاول لحسب الشيخ جعفر (نخلة الله)، عام 1969.

(2) حسب الشيخ جعفر: الاعمال الشعرية 1964 ـ 1975، ص 158ـ 159.

ويذكر الجرة الخاوية في اماكن عدة من قصائده كقوله:

لاشيء غير كومة العظام

وجرة تغور بالظلام. [1]

وهو يكتفي بهذه الاجزاء ليشير إلى الحكاية دون استدعائها كاملة. ويذكرنا باجواء الحكايات في عناوين لقصائده مثل (الاميرة والمتسول) و (الملكة والمتسول) و(الجرة الخاوية) و(الواحة الضائعة) و(الامير السعيد).

لكن احساسه بالحكاية كنظام، يتبلور في تجربته الرائدة في كتابة القصيدة المدورة التي بدأها عام 1969 بقصيدة (قارة سابعة) التي تخللتها ابيات غير مدورة، لكنه في (الرباعية الاولى) عام 1970 يكتب نصاً مدوراً كاملاً.

وإذا كان حسب مسبوقاً ببعض المحاولات غير الواعية وغير المكتملة لكتابة قصائد مدورة [2]، فإن تجربته حملت معها مبررات فنية وفلسفية، تسوغ اتصال الجمل الشعرية التي لاتنتهي إلا بنهاية القصيدة، مما يخلق الاحساس باستمرارية زمن القصيدة، وربط التداعيات ببعضها مزجاً دون عطف أو وقف.

وفي حوار اخير مع الشاعر نقرأ تفسيراً لظاهرة التدوير عنده، فيقول «إن الدافع الاول إلى التدوير في القصيدة كان عندي دافعاً نثرياً وليس شعرياً. ان ما دفع بي إلى التدوير هو ما كنتُ قرأتُ من اعمال بروست وسارتر.. وعدد آخر من الكتابات الروائية، ومسرحية (بعد السقوط) لارثر ميلر.. غير ان النقطة المضيئة التي انطلقت منها في تدوير القصيدة كان وجه فتاة عراقية عاملة في مخزن.. ربما كان اسمها وجمالها الغريبان (وكانا يذكران بالشعر والفن السومريين) هما ما أخذ بيدي إلى التدوير كما افهمه.. ومن هنا كان التدوير هو الطريقة الفنية الممكنة التي تمتزج بها الازمنة والامكنة. أي انني في القصيدة الواحدة كنت انتقل بحرية بين بغداد وسومر وموسكو والعمارة، بين الازمنة الغابرة والوقت الراهن، مروراً بالازمنة العديدة الاخرى. القبض على

---

(1) نفسه: ص 97. وتراجع: ص 204 و 147 و 96 لامثلة اخرى مشابهة.

(2) من محاولات التدوير السابقة على تجربة حسب الشيخ، قصيدة لخليل الخوري هي (الشمس والنمل) مؤرخة عام 1958، واخرى ليوسف الخال في العام نفسه، عنوانها (الحوار الازلي). وله تجربة اخرى في (الجذور) ينظر: حاتم الصكر، الاصابع في موقد الشعر، ص 164.

الزمان والمكان هو لعبة التدوير الشعري، القبض عليهما وتهشيمهما أو المزج بينهما. أي انك في الوقت نفسه، وفي البؤرة الشعرية نفسها، يمكنك ان تكون في العديد من الازمنة والامكنة المختلفة»[1].

ويهمنا من هذا الاقتباس المطول، ماكشفه الشاعر من دوافع لكتابة تجربة القصيدة المدورة، وأولها فني فلسفي، يحاول الجمع بين الازمنة المتباعدة، والامكنة المختلفة في وقت واحد، وهذا هو جوهر ما تحاول الحكاية الخيالية: رمزية أو حيوانية أو شعبية، ان تفعله، بطاقة الخيال التي تحركها، وحرية تشييد الامكنة وتحيين الازمنة المناسبة لمنطق الحكاية قبل كل شيء.

وثاني هذه المبررات للتدوير هو الدافع أو المحرك بأتجاه التجربة، واعني النثر. فالشاعر يضع تجربته كنتيجة لمؤثر أو مثير مباشر، هو قراءة اعمال نثرية (روائية ومسرحية) ذات طابع فلسفي، تقوم على استكناه المطلق، بحثاً عن (الزمن الضائع) في (دروب الحرية) بعد انتهى كل شيء و(بعد السقوط)[2]، فكانت قراءة النثر محفزاً لخلق بؤرة داخل القصيدة، يكون الشاعر بواسطتها في العديد من الازمنة والامكنة في الوقت نفسه.

فالجمع بين الازمنة، مزجاً وتهشيماً، والمؤثر النثري رواية أو مسرحية، كانا وراء تجربة التدوير، وهما مؤثران حكائيان في الاساس، فكان لابد ان يكون صداهما المتشكل فنياً، هو نمط حكائي ايضاً. من هنا كان التدوير هو التجربة التي اتسعت لتحتوي هذين العاملين.

وإذا طالعنا جزءاً من احدى قصائد حسب المدورة، فسنجد الخطاب الحكائي مهيمناً فيها:

من صندوقي استخرجُ جمجمةً، يتأملها ملكٌ في اطمارٍ،
وأمد سهوياً يذعرها مجنون مدرعٌ، وازيحُ نقاباً
عن عينيْ (ناستا)، واحاول جهدي ان استل من الصخر الابدي
جواباً غير صدى صوتي، في امطار الليل الموتى يتوقف مركبهم،

---

(1) حسب الشيخ جعفر: (احاول القبض على الازمنة الشعرية المتعددة)، حوار مع الشاعر اجراه نصيف الناصري، الفينيق، ع22، 1/4/1997م، ص 18.

(2) العبارات المقوسة هي عناوين لاعمال عالمية ذكرها الشاعر، كمؤثرات في تجربة التدوير.

يخطون خفافاً فوق الرمل، وتطرق ايديهم بابي، هل اؤويهم ؟
واعيدُ إلى الصندوقِ عجائبهُ ؟ ام اغلقُ دونهمُ بابي، واظل
أحاور وجهاً صخرياً ؟ . . .[1].

وهذا استخدام ذكي لجو الخرافة والسحر، ودمج الازمنة والامكنة، وافادة مهمة من مفردات وكِسَر حكائية، كالصندوق العجائبي الذي يخفي الجماجم، وزيارة الموتى الليلية، والملك بأطماره، والمجنون بدروعه، الخ . .

فالتدوير ـ في قراءتي ـ هو احد تشكلات الحكاية في شعر حسب الشيخ جعفر، ولكن بشكل غير مباشر، وكان للاستمرار المتصاعد في هذا المقترح الفني الجريء والجديد الذي قلد فيه حسباً شعراء عديدون بعد نشر تجاربه المدورة، لو استمر فيه الشاعر، ان يثمر تناصاً متقدماً من الوجهة الفنية، وان يقدم لنا من خلاله عملاً طويلاً أو متوالية من المدورات، احسب ان الشاعر اقترب منها في عمله المقسم إلى رباعايات (الرباعية الاولى والرباعية الثانية والرباعية الثالثة) [2] وقد كتبها في ازمان متباعدة، وهي تستكمل بعضها بعضاً. ففي الرباعية الاولى ثمة اربعة مقاطع مدورة تفصل بين كل منها والاخر لازمة قصيرة تتذكر شيئاً قديماً:

ضباب قديم
ونهر قديم

ثم:

ضباب قديم
وفجر قديم

ثم:

ضباب قديم
وطين قديم

---

(1) مقع من قصيدة (عين البوم)، حسب الشيخ جعفر: الاعمال الشعرية: ص 374.

(2) الرباعيتان الاولى والثانية في ديوان (الطائر الخشبي). تنظر: الاعمال الشعرية، ص 208 و233. اما الثالثة ففي (زيارة السيدة السومرية)، الاعمال الشعرية: ص 327.

واخيراً لازمة الختام ؛ وهي كما نلاحظ من بحر يختلف عن البحر الذي كتبت فيه الرباعية. وهذه النقلات أو الحواجز غير المدورة، تُشعر القارئ بالانتقال إلى مستوى تذكري اخر.

بينما لجأ حسب في الرباعية الثانية إلى خلق اربعة مقاطع مدورة ايضاً. لكن الانتقال إلى المقطع التالي يتم دون نقلة أو حاجز ايقاعي أو دلالي. بل يكتفي حسب بالبدء من سطر جديد، والانتقال إلى بحر اخر، حيث ان المقاطع متناوبة على الشكل التالي ايقاعياً:

المقطع الاول: فعولن فعولن..

المقطع الثاني: فاعلاتن فاعلاتن..

المقطع الثالث: فعولن فعولن...

المقطع الرابع: فاعلاتن فاعلاتن..

اي ان المقطعين الاول والثالث متحدان في التفعيلة، والمقطعين الثاني والرابع متحدان في تفعيلة اخرى. وكذلك نهايات المقاطع حيث تتكرر في المقطعين الاول والثالث خاتمة واحدة، وينتهي المقطعان الثاني والرابع بخاتمة اخرى:

خاتمة المقطع الاول: الذراعان ينفتحان إلى جانبيها طويلا.

خاتمة المقطع الثاني: في البدء كان الذهبُ، الشمسُ حذاء العاهرة.

خاتمة المقطع الثالث: الذراعان ينفتحان إلى جانبيها طويلا.

خاتمة المقطع الرابع: في البدء كان الذهبُ، الشمسُ حذاء العاهرة.

اما (الرباعية الثالثة) فإن ايقاعاتها محيرة، لان الشاعر لم يقسمها بهندسة محسوبة أو مصممة كالرباعيتين الاولى والثانية، بل ترك للتذكرات، والاقوال المضمنة المنقولة عن الاصوات الاخرى في القصيدة، والموضوعة بين قوسين، هذه المهمة البنائية التي تكرس التدوير، فكأن مجيء هذه البقع المعترضة أو المتضمنة ؛ وتخللها للانسياب الايقاعي الدائري في النص ؛ يعمق الاحساس بالدوران على مستوى التلقي ؛ فضلاً عن اختلاط تفعيلات اكثر من بحر في هذه الرباعية. ولحسب محاولات اخرى في التدوير ؛ يتوجه

فيها انتباه القارئ إلى هذه التجارب، منذ قراءة العنوان، مثل (في الحانة الدائرية)[1] و(الدورة) [2] اما تسمية الرباعيات بهذا الاسم ؛ فيزيد من امكان العودة الزمنية والمكانية للماضي، عبر المقاطع المتناوبة، وهي اربعة ايضاً (في رباعيتين على الاقل) إلى جانب تناوب التفعيلات، وخواتم المقاطع.

أما داخل الرباعيات فقد كان الشاعر يتنقل حراً بين ازمنة مختلفة: وغزل بإمرأة حاضرة، وعودة إلى طفولة الشاعر، ومناخ القرى وطقوسها وشخوصها. وكأن الشاعر يهيء الرباعيات لعالم قديم مختبئ في داخله، فهو يبدأ الرباعية الاولى بقوله:

العشب والحيوان والنارُ القديمة اصدقائي

ويبدأ الثانية بقوله:

ألمُ الغبارَ القديمَ، ألم الصدى عن تصاوير وجهي

وهذا الانتماء إلى الزمن القديم والامكنة البعيدة في فضاء القرى وطفولة الشاعر تجعل خطاب الحكاية مناسباً لمثل هذه التجارب.

ولقد ضمن الشاعر رباعياته كثيراً من الاشارات الحكائية والمعتقدات الشعبية وطقوس الريف..

ففي الرباعية الثالثة اشارة إلى (القارب الذهبي) الذي سمع عنه الشاعر في طفولته، كما يقول في الاشارات والهوامش الملحقة بالديوان ؛ وقيل له: إنه كامن تحت التل وفي اعماق الليل يخرج من مكمنه ليطفو، ذهبياً في الليالي المقمرة على ذرى التلال أو سفوحها. وترد فيها حكاية (الجنية ذات الشعر الذهبي) التي تعيش في قصرها في اعماق الهور، حيث يصب النهر الذي تجثم على جانبيه القرى، وقد غدت هذه الجنية حلماً جميلاً ؛ وقد يتخلف زورق في مياة الهور فيقال انه اسير الجنية الذهبية التي كبلته بجدائل من شعرها الطويل [3]:

(1) في الاعمال الشعرية لحسب: ص 318.

(2) نفسه: ص 285.

(3) الأعمال الشعرية: هامش رقم 7، ص 352.

(في السيسبان القديم
ابتنينا منازلنا الحجرية. عبرَ
السهوب انتشرنا نلم لنيراننا
الروث، يطفو بجنية الهور.
قاربها الذهبي، احملينا إلى
قصرك الذهبي احملينا ولو
مرةً. قيل: آباؤنا في مدائنكِ
الخضر اسرى يكبلهم شعُرك
الذهبي..)

وفي (الرباعية الثانية) يمزج وجه صبية ذات جمال تراجيدي خارق، تعمل في مخزن، بالجمال البابلي القديم، وتاييس التي ينخسر المغول عن لحمها[1]:

افترشنا السنابلَ.. لي ليلة عشت فيها ثلاثينَ
قرناً أردُ المغولَ عن امرأةِ القيصرِ، انشقتْ
الارضُ، رُدت إلى الكهوف انين الوحوش
التي انقرضت قبل مملكة الحيوانِ اللبونِ،
احتطبنا غصونَ الصنوبرِ، دارت بنا السفنُ
الكوكبيةُ...

وفي (الرباعية الاولى) تفوح روائح نباتات الريف البعيد مثل (الحندقوق) و(القصب) ونشم (دخان الروث والكرب المبلل) ونرى (بقايا القش) ونسمع حكايات الشتاء الليلية مؤطرة بجو حكائي سحري:

البروقُ الخضرُ تخطفني، اقص عليكِ شيئاً عن
كنوز الجن، يُحرقني شحوبٌ في يديك..

---

(1) نفسه: هامش 11، ص 257.

ونلاحظ في قصائد الشاعر المدورة كلها، انه يستخدم ضمير المتكلم، فيغدو السرد ذاتياً، والشاعر هو الذي يروي، فيشد اليه خيوط السرد كلها، فيسافر في الماضي أو الزمن الخارجي الاكبر، وهو جزء من التاريخ ؛ ويمر بماضيه الشخصي أو زمنه الخاص طفلاً في القرى، ثم يتوقف عند لحظة الحاضر المتصلة ـ عبر دوران النص ـ بالازمنة كلها، وكذا يعامل الشاعر المكان بحرية، ودون ربط سببي أو منطقي ؛ كما يحدث في الحكايات تماماً.

ولا تقف حدود استعارة الحكاية مضموناً وخطاباً لدى حسب، عند التدوير، بل نقرأ له تضمينات واستعانات حكائية مبكرة في ديوانه الاول، وسأشير هنا إلى قصيدته (طوق الحمامة) (1) التي يناجي فيّها امرأة يلفها السواد، كما يحصل في الحكايات الشعبية ؛ فتومئ له ان يفتح الباب، فيغوص في بئر ليطرد عنها الجن واللصوص، ثم يراها خلف ثلاثة ابواب، ووراء كل باب لغز، فهناك يمامة مطوقة خلف الباب الاول تهمي فوقها غيمة تحمل دمعاً أو دماً. ووراء الباب الثاني ثمة حصان جامح يقطر منه دم، ووراء الباب الثالث افعى، تغريه بان يرتشف قدحاً مترعاً بشيء تقول له انه رضاب ! (2)

ولعل هذه الاغلفة السحرية حيث تتقشر الابواب عن بعضها، وتؤدي إلى سواها، وتتكرر الاخطار والمغامرات والاحتمالات، تذكرنا بجو الحكايات لاسيما في (الف ليلة وليلة)، مع اشارة لما تلاقيه انانا في الشعر العراقي القديم عند نزولها إلى العالم السفلي، حيث تخلع اجزاء من ثيابها عند كل حاجز، وربما كانت قصة (الاسراء والمعراج) حاضرة في وعي الشاعر، حيث كل طبقة في العروج إلى السماء تتلون بلون وتتغير المشاهد فيها.

لقد تعرفنا حتى الان على نمطين من (قصيدة الحكاية) لدى حسب

---

(1) الأعمال الشعرية: ص 36 وما بعدها..

(2) تتعدد الابواب وتغدو سبعة في (الملكة والمتسول) حيث يقول:

وعبر كل حائط أو باب
يفتح من ابوابها السبعة تلتف ذئاب الريح
وتجثم الغيلان أو تطير في هيكلها الفسيح

تنظر: الاعمال الشعرية، ص 199.

الشيخ جعفر، وهما اللذان كتبهما الشاعر في بداية تعامله مع السرد الاسطوري ـ الحكائي:

1 ـ نمط الحكاية المضمنة داخل النص.

2 ـ نمط التدوير.

وسنقف الان عند نمط ثالث انتقل اليه الشاعر بعد ان استقرت تجربته الشعرية، وكان مرشحاً للانعطاف نحو افاق اسلوبية اخرى، بعد تجربة التدوير، إلا انه ـ وكما قلنا من قبل ـ يخالف الدورة المألوفة لحياة الأنواع والأنماط، فيتراجع من هذا التعامل الراقي الذي لمسناه في الحكاية المضمنة والمدورة، ليسمح للحكاية بالتشكل التام على مدى القصيدة. بحيث تغدو القصيدة (قصيدة حكاية) خالصة، لا مجرد استعانة بها أو اتكاء عليها.

وقد بدأ حسب هذا النمط الحكائي التقليدي في ديوانه (اعمدة سمر قند) الذي ضم (مائة) قصيدة تحتوي كل منها على (حكاية) مباشرة، كانت بداية مرحلة جديدة في تعامل حسب الشيخ جعفر معَ النظم الْحكائي.

يقول الشاعر عن مجموعته (اعمدة سمرقند): لم تكن.. في معظمها إلا صياغة فنية جديدة لعدد من حكايات ايسوب وكليلة ودمنة واقاصيص شعرية قديمة. اما شكلها الشعري أو بناؤها فلم يكن جديداً، وقد التزمتُ انا بالتكنيك الشكسبيري، اما الحافز.. فهو الحافز نفسه الذي حدا بمؤلف كليلة ودمنة إلى وضع تصوره أو ادراكه لحقيقة الوضع البشري.. على ألسنة الطير والوحوش. كانت اقاصيص ايسوب وكليلة ودمنة صوراً ومحاولات رائعة لم تزل إلى اليوم مرايا، ترى فيها الانسانية وجوهها الشائهة أو الطيبة»[1].

ويهمنا من ايراد هذا المجتزأ، ان نعرّف بمرحلة (اعمدة سمر قند) التي اكتفى فيها الشاعر بصياغة (ثانية) ـ سنناقش وصفها بالجدة لاحقاً ـ لعدد من الحكايات التي ذكرها ايسوب في خرافاته، أو جاءت في (كليلة ودمنة) أو بعض المصادر الشرقية القريبة، أو كانت أخباراً مأثورة أو امثولات. وقد افصح حسب عن مراجع حكاياته في (ملاحظة) صدر بها المجموعة، قال

(1) حوار مع الشاعر: سابق، ص 18 ـ 19.

فيها: «تعتمد هذه القصائد، في معظمها، فكرةً وحدثاً، على اقاصيص كليلة ودمنة وايسوب الشاعر الاغريقي القديم.. وعلى الحكايات الشائعة في الاداب الشرقية القديمة»[1].

وإذا ما اخذنا هذه (العتبة) التمهيدية كموجّه لقراءة مجموعة قصائد الديوان، واضفنا اليها الاهداء المثبت قبلها «الى احمد شوقي» وهو الشاعر الذي عُرف بمحاولاته الرائدة في كتابة شعر قصصي وحكائي، تعليمي الغرض، مستمد من المأثور، وبشخصيات مختلفة بعضها من الطير أو الحيوان، فسوف نجد ان الملاحظة والاهداء تعززان استمداد الشاعر لمادة قصائده وجذورها الحكائية، من هذا الموروث الثري الذي تركه الحكائيون العالميون والعرب، والشعراء الذين احيوا هذا التقليد وعلى رأسهم احمد شوقي.

فأين الصياغة (الجديدة) إذن في الحكايات الشعرية المائة هذه ؟

إن الشاعر يعرفنا باسلوب كتابتها، فيقول انه تكنيك شكسبيري، مشيراً بذلك إلى انه كتبها باسلوب السونيتات على الطريقة الشكسبيرية أي التي تتألف من ثلاث رباعيات يليها دوبيت يشتمل على بيت القصيد، «وقد يضع شاعر ما في مناسبة معينة مجموعة خاصة من السونيتات، اصبحت تعالج تطور التأمل من وجهات نظر متعددة»[2]. ولعل حسب يجسد هذا الفهم لمجموعة السونيتات ذات الشكل الثابت من حيث عدد التفعيلات واطوال الابيات وطريقة التقفية. فأين الصياغة (الجديدة) مرة اخرى ؟

إن شكل (السونيت) يتميز بانه شكل «يصمم بصورة جوهرية، ويتطلب عناصر معينة كالثمانية والسداسية وتحول التفكير في نهاية الثمانية، مع خلاصة بليغة (خاصة في السونيت الانجليزية) وإيحاء بحقيقة شاملة، وهكذا يعد القارئ، بمجرد معرفة ان القصيدة سونيت، ليتوقع حدوث سمات معينة.. ويتوقع ايضاً العبارة التي تتضمن الحقيقة في خلاصة القصيدة»[3].

---

(1) حسب الشيخ جعفر: اعمدة سمرقند، ص 6.

(2) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الادب، ص 528 ـ 530.

(3) بشبندر: نظرية الادب المعاصر..، ص 89.

إن منظور التلقي في السونيت أو مجموعة السونيتات، يتخذ هيئته من الاعراف أو التقاليد الثابتة في هذا الشكل.

وإذا اخذنا احدى منظومات حسب الشيخ فسنجدها تخضع لنظام تقفية صارم، يوحدها بالسونيتات المائة. وهذا النظام نرمز له كالاتي، وهو نظام شكسبيري[1].

أ ـ ب ـ أ ـ ب

ج ـ د ـ ج ـ د

هـ ـ و ـ هـ ـ و

ز ـ ز

حيث الابيات: الاول والثالث في كل من رباعية مقفاة، بقافية وواحدة، وكذا الابيات الثاني والرابع تجمعهما قافية واحدة بالتناوب. اما خلاصة القصيدة، فهي منعزلة عن المجاميع الرباعية السابقة بنقاط تفصلها عنها؛ وكذا تخالفها في طريقة التقفية إذ تتتابع قافية البيتين الاخيرين وتعزز معناهما التعليقي أو الحكمي، وموقعهما كخلاصة للقصيدة.

وفي ضوء علم القراءة الحديث، يكون (توقع) القرئ قد اخذ افقاً ثابتاً. فهو ذو معرفة مسبقة بما سيكون عليه نظام القصيدة من حيث معناها وايقاعها التقفوي. ولن يثير افق توقعه أي شيء في مثل هذا النظم الثابت. ولكن حسب ينجح كمنتج لخطاب حكائي تقليدي في اختيار السونيتة شكلاً لقصائده الحكائية، فذلك يعزز تقليديتها وخطابها الكلاسيكي المقصود، حيث تهيء له السونيتة ثباتاً صارماً وكلاسيكية نموذجية، سواء في البناء البيتي، أو الدلالة الموجهة بقيود هذا البناء، أو بالخلاصات التي يختم بها قصائده.

يضاف إلى ذلك النظام الصارم، تقليدية الحكايات ذاتها، فهي في اغلبها

(1) لويس عوض: بلوتولاند، ص 19. ويصف عوض السونيتة بانها «قالب في الشعر الاوروبي، متحجر وقديم»... نفسه. وقد جرب عوض كتابة سونيتات بالعامية في مطلع الاربعينيات، على النمط الشكسبيري. ينظر: بلوتولاند، ص 95 وما بعدها.

(اعادة صياغة) لقصص الحيوان أو الطير أو أخبار المجانين والهامشيين، وهم في الغالب ابطال وشخصيات حكايات حسب.

إن البدايات والنهايات التقليدية جداً ـ كما يرى أو سبنسكي ـ وهي مما يميز الحكاية الشعبية، تُبرز الاطار الطبيعي للعمل الادبي[1].

وسنرى عند قراءة نموذج لحسب في هذا الباب، انه ينتقل من وجهة نظر الراوي المشارك أو الداخلي، إلى وجهة النظر الخارجية. أي من حياة الحكاية ذاتها ؛ إلى الحياة اليومية أو المعاصرة. لاسيما في البيتين الاخيرين.

كما ان حسب يروي بضمير المتكلم دائماً، في بيتي الخلاصة، أو يكون راوياً مراقباً كلي العلم، يدير دفة السرد في الحكاية ويوجه أحداثها.

ويغلب على القص بنائياً صيغ الماضي، كأنما ليؤكد الطابع الحكائي للقصائد. لكن لغة (اعمدة سمرقند) لم تكن قد انتمت إلى القاموس اللغوي القديم المناسب للحكايات، بل ظل الشاعر يستخدم لغة مألوفة المفردات إلى حد كبير، كما ان بعض موضوعات حكاياته ذات زمنية معاصرة، يختط لها الشاعر، رغم ذلك، ما اختط لسواها من نظام صارم.

إن (التناص) الايقاعي والبيتي بين السونيتة، وقصائد الحكايات، جعلت هذه الاخيرة، نسخاً لنمطين يتشكلان بحرية في غياب الشكل الحديث ؛ وهما: حكاية الخرافة الحيوانية الخيالية، والسونيتة.

لذا يبدو ضمير المتكلم (أنا) بشكل مفاجئ احياناً، وخصوصاً ان الحاكي لم يساهم حتى ذلك الحين في أي حدث. وذلك يؤكد الجانب الحكمي أو الوعظي في قصيدة الحكاية. وسيلاحظ القارئ ان وجهة النظر في القصائد محاصرة بالمتطلبات القاسية والجامدة للسونيتة، ونظامها الوزني وتقفيتها.

لكن القراءة المستندة إلى كشف ستراتيجيات الخطاب الشعري، وما تتحكم فيه من مشغّلات نظرية، ستصل إلى التعرف على زاوية نظر الشاعر،

---

(1) (وجهة النظر...)، سابق: ص 89.

حيث يختار شخصيات حكاياته ـ متابعاً مراجعه ـ بما ترمز اليه من قوة وضعف، وسلطة وعبودية. وهو في ذلك واضح الانحياز للضعفاء والعبيد؛ أو من هم في حكمهم؛ وشاجب للظلم، ومطالب بالعدل المفقود.

وتعطينا هذه المزاوجة بين رؤية حديثة ونظام قديم، مايراه الشاعر من صلة القديم بالحديث؛ أو رؤيته للأصالة والمعاصرة، وإقامة جدل أو مناقضة مقصودة بين شكل جامد قديم كالسونيتة،بقوافيها وثبات اطوال ابياتها، ووحدة عدد تفعيلات البيت، وتركيز القصة في خلاصة اخيرة أو خاتمة؛ إلى جانب تقليدية المحتوى الحكائي للقصائد.

وفي قصيدة (صيحة الجرار) (1) سنعاين نموذجاً للنظم الموضوعي للحكاية المعروفة:

عنقاءَ تخفقُ جرةُ الراعي الأجيز
مذْ صارت يرعى الضان ما ملكت يداهْ
إلا عصاةٌ، تقيهِ، حيثُ اناخَ، بالفيء الهجيز
وتهش اغناماً، وتطرد أطلساً راعَ الشياهْ

● ● ●

إذ قالَ، في ظل الخباءِ، وقد توسد راحيته
فبدتْ لهُ، فوق العمودِ، ثقيلةً بالسمن غرقى
قال: (ابشرنَّ! غداً أبيعُ واشتري لي نعجتين
تلدان غيرهما، وغيرهما...) وعجِّ ثرىً وافقا!

● ● ●

عج القطيعُ، وشب في المرعى النطاح
قال: (الهدوء!) فما ارعوت، فمضى يشد على عصاه
وانقض مرتطماً بجرتهِ.. فصاح:

(1) اعمدة سمر قند: ص 67.

(لهفي عليكِ !) واغرقَ السمنُ السكيبُ له لحاهُ

● ● ●

يا راعي الاغنام ! جرتك المليئةُ فوق رأسي

مالي ألم حطامها، وأرى غدي في سمْن امسي ؟

وسوف نلاحظ اولاً مقصدية الشاعر في تعميم الحكاية بدءاً من العنوان. ففي الحكاية المعروفة ـ كما في متن القصيدة ـ ثمة جرة واحدة. لكن الشاعر جعلها في العنوان (جراراً) بالجمع لتعميم حكمة الحكاية وامثولتها. وهذا اول تضاد يلاحظه القارئ ؛ وهو جدلية تناصية لا تتوقف عند مضمون الحكاية لتتشكل هيئة النص الجديد على اساس ذلك المضمون.

أما اضافة الصيحة إلى الجرار، فهي جزء من استباق سردي، يوجه القارئ إلى ما سيحصل للجرة المتكسرة بعصا الراعي الحالم، فكأن صوت تكسرها الذي ايقظه من حلمه، ماهو إلا (صيحة) ترددها الجرار المتكسرة في احلام البشر، وهي تلقنهم حكماً ودروساً وعظات ستخلد وتتوالد (عنقاء تخفق..)، ولا تكف عن ازجاء امثولتها.

ولاشك ان الشاعر قد حذف الكثير من مفردات قصة (الراعي والجرة) التي تعلمناها صغاراً ؛ فالراعي يحلم بالزواج بما سيكسب من بيع سمن نعاجه، ثم يكون له ولد، يعلمه ويربيه، وينهره زاجراً بالعصا، حيث يختلط الحلم بالواقع؛ فتنكسر الجرة؛ وهو يرفع عصاه؛ ويسيل سمنها على لحيته؛ وكأن الراوي يتشفى بهذا (الاجير) الحالم، ويستكثر عليه لجوءه للحلم تعويضاً عما يعاني. ونلاحظ ان (النظم) يحاصر الفكرة، حتى بعد التعديل. فالشاعر جعل الراعي يحلم بتكاثر نعاجه وتقافزها في الوادي (او المرعى) ثم اثارتها الغبار وهي تصخب، فيرفع عصاه طالباً منها الهدوء، لتنكسر الجرة فوق رأسه.

وقد توترر النظم بطريقة واضحة. فالقارئ محتاج للالتزام بعلامات الترقيم. وهي ذات مهمة حكائية هنا. أي انها تقوم بفرز جمل السرد عن بعضها، وتحديد ازمانها وامكنتها، وتوالي افعال السرد.

لاشك ان الماضي هو اطار السرد كله في هذه السونيتة الحكائية. رغم

ان الافعال المضارعة موجودة بوفرة نسبية يبينها هذا الجدول:

الافعال الماضية	المضارعة	افعال الامر
17	11	1

ولكن تردد (المضارع) واضح في البقع التي يهرب فيها الراعي بخياله إلى الحلم. أي انها تمثل التوتر المطلوب بين الواقع والحلم.

ويتضح التعقيد البنائي في البيت الثاني من السونيتة، حيث تتشظى العبارة المراد توصيلها، وتتناثر في حدود علامات الترقيم ذات الاهمية المعنوية في القراءة. فهو يريد القول: منذ صار (الراعي) يرعى الضان لم يملك إلا عصاه (التي) تقيه الهجير بالفيء حيث اناخ، وتهش اغناماً، وتطرد (اي يطرد الراعي بها) ذئباً يخيف الشياه.

ولكن النظم التقليدي الممثل لعدد التفعيلات والقافية، حاصر التركيب والمعنى، فتباعدت اجزاء الجمل تقديماً وتأخيراً، وذلك عامل آخر يساعد في تغريب بنية هذه القصائد ذات البناء الشكسبيري.

كما استخدم الشاعر علامات القول (:) مع قوسين يضع بينهما الكلام أو القول ؛ لتحديد بُقع السرد المنجزة بالتلفظات لا القص أو الوصف. . وذلك ما سوف يعتاده قارئ القصائد، ويتعامل معه كإحدى شفرات الحكايات المنظومة.

وهناك انتقال إلى السرد بضمير المتكلم فجأة، وهو يلخص أو يعلق على أحداث الحكاية المسرودة موضوعياً. فالشاعر يخاطب الراعي ؛ ويخبره ان جرته المنكسرة ترميزاً لفشل احلامه، إنما تتناثر فوق رأس المتحدث ؛ ويجمع حطامها ليرى غده في سمن الامس المندلق من الجرة، ضائعاً هو الاخر.

وإذا ما اعتبرنا قصة (الراعي والجرة) متناً لهذه الحكاية الشعرية ؛ فإن ثمة سلسلة من المتون والمباني تتسلسل كالاتي:

I ـ متن سردي للحكاية قبل صوغها النثري.

2 - مبنى سردي ينجز أثناء صوغها نثرياً.

3 - متن شعري قبل النظم.

4 - مبنى منظوم.

ولا شك ان ما يضيع أو يُفقد أو يُعدل، ليس بالقليل عبر هذه العمليات. وسنلاحظ في (صيحة الجرار) وجود الاغنام - كمصدر للسمن: مادة الحلم - بشكل واضح، فيما تختصره الحكاية الشعبية، وتركز على الراعي واحلامه وخيالاته، كما ان الشاعر قد ضخم المفارقة الحاصلة في استخدام الراعي لعصاه، كي يزجر خراف الاحلام التي راحت تضج من حوله[1].

ولكن تعديلاً اكبر سنلاحظه في سونيتة اخرى هي (الوادي الكبير) حيث يقوم حسب الشيخ جعفر بأنتقاء نسخة معينة من قصة مشهورة، ترد في اكثر من مصدر، منها (خرافات ايسوب) و)كتاب الاذكياء) لأبن الجوزي.

---

(1) ترد في (خرافات ايسوب) حكاية مشابهة، عنوانها (بائعة اللبن ودلوها) تحكي قصة فلاحةٍ، تراودها الاحلام، وهي تسير عائدة بدلو اللبن فوق رأسها، وتتخيل انها ستبيع الزبد، وتشتري بيضاً، يُفقس عن دجاج كثير، وإذ تصبح صاحبة مزرعة للدواجن، يقع الفتيان في غرامها، لكنها ستهز لهم رأسها رافضةً.. وإذ تحرك رأسها، يسقط الدلو.. يُنظر: خرافات ايسوب، ج 1، ص 47.

وترد في (حكايات لافونتين) تحت عنوان (القروية وجرة الحليب) بصيغة مشابهة، إذ تحلم البنت وعلى رأسها جرة الحليب، بأنها إذ تبيع حليبها سوف تشتري بيضاً، يفقس فراخاً، وتشتري بما تبيعه منها نعجة صغيرة، تبيعها حين تكبر وتشتري بقرة وعجلها، يتقافزان.. وتروح في نشوة احلامها تقلد البقرة والعجل في تقافزهما، فتقع الجرة ارضاً، ينظر: المصادر الشرقية لحكايات لافونتين، الملحقات، 16. ونلاحظ بعد قراءة القصة في المرجعين ان حسب اقرب إلى حكاية لافونتين، حتى من رواية (كليلة ودمنة) لقصة الراعي وجرته في باب (الناسك وابن عرس). ينظر: ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 83.

وسوف نورد هنا نص الحكاية في هذين المرجعين:

إيسوب(1)

● «خرج اسد وثعلب وحمار للصيد معاً. وسرعان ما حصلوا على غنيمة كبيرة. وطلب الأسد إلى الحمار أن يقسمها بينهم، فقسمها الحمار إلى ثلاثة أكوام متساوية. وبتواضع جم طلب إلى الآخرين أن يختارا فإنفجر الأسد غضباً، ووثب على الحمار ومزقه إرباً. ثم حدق إلى الثعلب، وأمره أن يعيد التقسيم من جديد، ولمَّ الثعلب كل الغنيمة في كوم واحد وجعله من نصيب الأسد، وابقى لنفسه أصغر قطعة، قال الأسد: يا صديقي العزيز، كيف استطعت أن تدرك كنهها جيداً؟ أجاب الثعلب: لقد تلقيتُ من الحمار درساً

● السعيد... من اتعظ ببلايا غيره».

إبن الجوزي(2)

● «حدثنا المعافي بن زكريا قال: زعموا أن أسداً وذئباً وثعلباً اصطحبوا فخرجوا يتصيدون. فصادوا حماراً وظبياً وأرنباً. فقال الأسد للذئب: إقسم بيننا صيدنا. قال: الأمر ابين من ذلك. الحمار لك، والأرنب صيدنا لأبي معاوية، والظبي لي. قال: قاتله الله! ما اجهله بالقسمة! ثم قال: هاتِ أنتَ. فقال الثعلب: يا أبا الحارث، الأمر أوضح من ذلك. الحمار لغدائك، والظبي لعشائك، وتخلل بالأرنب فيما بين ذلك. قال الأسد: ويحك ما اقضاك! من علمك هذه القضية؟ قال: رأس الذئب النادر بين عيني».

● قال: رأس الذئب النادر بين عيني»

وإذا ما طالعنا سونيتة (الوادي الكبير) لحسب، فسنجد انه اختار نظم ايسوب للحكاية أي ان ابطالها هم (الاسد والثعلب والحمار) وليس للذئب ذكر هنا. فالظاهر ان الشاعر اختار النسخة التي يكون الحمار - وهو رمز للجهل المطبق - حكماً أو مقسماً، لانه لن يتأثر بموقع الاسد كملكٍ للغابة، واقوى

(1) خرافات ايسوب، ج 2، ص 135.

(2) ابن الجوزي: كتاب الاذكياء، باب «ما ضربته العرب والحكماء مثلاً على ألسنة الحيوان البهيم مما يدل على الذكاء». ص 242.

حيواناتها، وسوف يفعل ما يوجبه المنطق في قسمةٍ عادلة كهذه، وهو ان توزع غنيمة الصيد على الثلاثة بالتساوي.

وسنطالع اولاً نص حسب (الوادي الكبير): [1]

خرجَ الحمارُ مع ابن اوى والاسدْ
في رحلة للصيد، في الوادي الكبيرْ
يجري وراءهما، ويحتمل الفرائسَ والعُدَدْ
ويجيءُ للظمآن بالماء النميرْ

● ● ●

فإذاْ ترجل ركبهم، تحت انحدار السنديانْ
أمر الحمارَ الليثُ: (اقسمْ بيننا ياقنطروسْ)
فأنكب يعدل بينهم، فتكدر الاسدُ المهانْ
وأطاح بالرأس الحكيم، بوثبةٍ، فوق الرؤوسْ

● ● ●

ودعا ابن اوى ان يعيد الكيل بينهما فكالْ
عجلاً يكومُ كل شيءٍ تحت اقدامِ الهُمامْ
واستل خيطاً ناحلاً، هو كل حصته، وقالْ:
(علّيَ بما قسمت يدي انصفتُ في فقه الانام)

● ● ●

فتبسم الليثُ العبوسُ: (وقد عدلتَ فلا غُبارْ
فمن المعلمُ يافتى؟) فأجابهُ: (رأسُ الحمار!).

إننا لانكاد نعثر على راوٍ في هذه الحكاية المنظومة، فالسرد موضوعي، وبنية الحكاية مرهونة بالزمن الماضي بدءاً من بيتها الاول (خرجَ الحمارُ...)

---

(1) في (اعمدة سمر قند): ص73.

وحتى نهايتها (فأجابهُ. . . .)، ولكن غياب الراوي أو ابتعاده عن المشاركة في الاحداث، يعطيه وظيفة بنائية هي تحديد زاوية النظر إلى الاحداث وتوجيهها كوسيط بين الشاعر والمروي له، والاسهام في ترابط افعال السرد وتتابعها بهذه الطريقة التي ظهرت بها. يصبح الغياب إذن متكافئاً بين الراوي والمروي له، وهذه احدى ابرز مزايا الحكاية الشعرية أو قصيدة الحكاية.

ولعل العنوان (الوادي الكبير) يبرز وجهة النظر بشدة. فالشاعر يختار المكان كمهيمنة مفتاحية أو استهلال يتصدر النص. فالوادي الذي نزل اليه الصيادون الثلاثة (الاسد، الحمار، الثعلب) هو المتصدر موصوفاً بالكبير، فهو الارض التي يدور عليها الصراع، متطوراً من الرحلة - طلباً للصيد - والشراكة في العمل، ثم القسمة والتباعد أو الصراع. والتأويل هنا يسمح بأستذكار (ارض واسعة) يتصارع عليها البشر في أي وادٍ من وديانهم الكثيرة الواسعة. ورغم ان (الحمار) هو الفاعل النحوي الاول الذي يقوم بفعل الخروج في اول افعال السرد في القصيدة، إلا ان مهمته - داخل الحكاية - لا ترشحه فاعلاً دلالياً. فهو يجري وراءهما - وراء الاسد والثعلب - ويليهما في الاهمية. وكذلك في التقديم والتأخير في البيت السادس (امر الحمار الليثُ) فالحمار مأمور رغم انه مقدم على الاسد الموصوف بإحدى صفاته. لكن الاسد واضح التسلط رغم ان ذكره في النص يرد بتردد اقل من الحمار مثلاً، حيث يشار إلى الاسد خمس مرات، وللحمار ست، وللثعلب ثلاث. وهذا احتيال سردي لتقديم الحمار دلالياً لانه ضحية، فضلاً عن استهلال الحكاية بخروجه وانتهائها برأسه. لكن الحمار لايقدم أي تلفظ أو محاورة في النص. فثمة جملتان مسندتان إلى الاسد واثنتان إلى ابن اوى، ويتحصل لنا على مستوى القراءة التأويلية ان الحمار ضحية في فعل الصيد، وليس صياداً، رغم انه يتصدر اصحابه في انجاز فعل الخروج إلى الصيد. وقد قام حسب بحذف وتعديل واضحين. فهو لم يذكر مثلاً ماذا صاد الصيادون الثلاثة، ولم يسم أي صيد يُقتسم بينهم. كما انه حذف زمن القسمة ومكانها، فحين يذكر ايسوب انها جرت بعد (عودتهم من الغابة)، ويصمت ابن الجوزي عن الزمان والمكان، يختار حسب ان تجري القسمة بعد الصيد مباشرة وعلى ارض الوادي الكبير نفسه !

لقد افلح حسب في اظهار البناء العقلاني للحكاية الحيوانية الخيالية، وبهذا انجز (الخصوصية التعليمية أو الحكمية) لنص الحكاية المنظومة، فتحولت الاحداث إلى جمل قصيرة مشحونة بالدلالة، مختزلة ومقتصدة لفظياً، محاطة بتوترات التقديم والتأخير، واستثمار شكل السونيتة وما فيها من انتظام ووحدات ايقاعية ووقفات. وهنا نسجل ملاحظتنا الايقاعية حول قوافي القصائد الحكائية، فهي لدى حسب مقيدة دائماً وبأطراد، وكأنها ترهن المعنى في وحدة قصيرة يمثلها البيت المقيّد ؛ ليكتمل ضمن عناصر الحكاية الاخرى ومعانيها. اضافة إلى ما يخلقه نظام الازدواج في التقفية داخل السونيتة بالتناوب، وختامها بالتتابع، من ايقاع يوازي تقسيم النص إلى ثلاث رباعيات ودوبيت خلاصي أو ختامي.

وفي (اعمدة سمرقند) بعض القصائد الحكائية على النظام الايقاعي للسونيتة، ولكن بموضوعات عصرية مثل (دون كيخوت) و(اوفيليا. . .) و(اغنية كارامازوف الاخيرة)، وموضوعات تعتمد أخبار الشعراء (ليلى والمجنون) (وضاح اليمن) أو بعض اخبار الحمقى والمجانين (بهلول) التي تتخذ شكل قناع حكائي يتحدث فيه الشاعر بصوت الشخصية بطل الحكاية.

ولا نريد ان نسرف في التأويل إذ نعد عودة حسب إلى هذا المعين الحكائي، والشكل القديم المناسب له ايقاعياً ؛ ضرباً من مجافاة العالم القائم والنأي عن مفرداته وصوره وموضوعاته، كما فعل المعري - مثلاً - في اللزوميات، حيث عوّض بالوحدة والعزلة عن الخارج ؛ وزاد قيود القصيدة وبالغ في تغريبها وتعويصها تعبيراً عن هذه الوحشة التي رضي بها واختارها عامداً.

وإذ نصل إلى مرحلة ديوان (كران البور) فإننا نجد الشاعر قد اوغل في تغريب اللغة قاموسياً، حتى ان هوامش الصفحات تمتلئ بالمفردات العسيرة التي هي في حاجة للشرح، ولا ينكر الشاعر انه كان يصر في هذا الديوان، اصراراً غريباً على استخدام المفردات الميتة دلالياً، ويحاول «بعث الحياة في بعض المفردات القديمة التي بدت (للشاعر) ملأى بالرنين الجمالي الدافق رغم اختفائها تحت الركام الهائل من المفردات الباهتة المتداولة. انها لعبة فنية

اخرى نحاول من خلالها القبض على الازمنة الشعرية المتعددة»[1].

و(الكران) «هو العود وقيل الصنج»[2]. وإسناده إلى (البور) يعني المعزف البائر، وهو يعضد دراما (القول بلا عمل) التي اكدتها المقتطفات التي ضمنها حسب من المأثورات ووضعها في مدخل ديوانه. فكأنه يعتذر بذلك الاختيار، وبالعنوان، عنْ قولٍ يقال بلا عمل، ويروح يوغل في الوعورة، متعمداً من المفردات ما كان مهجوراً يعافه الذوق ايضاً، كقوله في سونيتة (قراءة روسو)[3] والطريق انها تخص جان جاك روسو:

لا الكوخ والطرخون.. لي مدر الصفيحة

بُغشت وأوعد قازحٌ بالشطء رُبدتها الشحيحة

فلا احسب الشرح الذي قدمه الشاعر للمفردات، يفلح في دمج قراءة القارئ المعاصر بهذه الالفاظ الممجوجة ايقاعاً ودلالة. ولذا نجد الشاعر مضطراً في بعض الهوامش إلى القول (نحاول ان نقول...)[4] وأحسب ان هذا التغريب لا يلائم بساطة الحكاية، ووضوح مبناها المفترض، رغم ان سياق القصائد قد يجذب بعض القراء، فيرون فيها ايغالاً لغوياً رافضاً للعالم القائم، ولكن اقتطاع أي من هذه القصائد الحكائية، من سياق الديوان، سيجعل النظم مرتبكاً وناشزاً. وكان سؤال القراء والنقاد مشروعاً وواردا حول مدى صلاحية هذه التجارب التي يقول الشاعر انها محاولة للقبض على الازمنة الشعرية المتعددة، ولكن لغتها واجواءها وصورها، مرهونة بزمن واحد بعيد عن عصرنا، وذلك عكس ما فعله في تجاربه الحديثة المدورة التي كان مولّدها الفكري والفني هو المحاولة للقبض على الازمنة المتعددة ايضاً، ومزجها أو دمجها في لحظة شعرية واحدة. وقد قرأنا للشاعر مؤخراً ما يمكن ان نعده خروجاً تدريجياً على نظام السونيتات واللغة المتحجرة. ومثال ذلك قصائده القصيرة (اغربة واتربة)[5] ذات الجو الحكائي الواضح، إذ هي صفحات من

(1) حوار مع الشاعر، سابق: ص 19.

(2) حسب الشيخ جعفر: كران البور، هامش ص 108، والقصيدة تحمل عنوان الديوان.

(3) نفسه: ص 123.

(4) نفسه: هامش 7، ص 9.

(5) مجلة الاقلام: العدد 4 ـ 6، بغداد 1995م، ص 19 ـ 21.

مشروع شعري يعكف الشاعر على انجازه، متخيلاً العثور على أوراق تركها شيخ عربي في مكان بعيد، واسمه الشيخ الساهي بن يقظان (ولنلاحظ دلالة الاسم، وما فيه من تناقض بين اليقظة والسهو. ونسبة الكلام إلى الشيخ، يعزز الطابع الحكائي للقصائد، وهي مقدمة باسلوب القناع غالباً، فصوت الشيخ هو المتكلم. ومن اهم هذه القصائد قصيدة (الجنية) التي يقول الشيخ انها:

خرجت إليَّ من اللفائف والدخان

جنية في مثل أردية القيان

ويشيع جو سحري في الحكاية، إذ ان خروجها شبيه بخروج المارد من قمقمه أو انبثاقه من مصباح علاء الدين. وغيابها خرافي كذلك [1]. واعتقد بناءً على قراءة مراحل حسب الشعرية الحكائية انه سيطور استثمار الحكاية رجوعاً إلى قصيدة حديثة تستفيد من التناص مضموناً وفناً؛ ولا تكتفي بتغريب الحكاية وتقعير لغتها وصورها وايقاعاتها، مما يعطل مهمة السرد المتوخاة في قصيدة الحكاية.

---

(1) في (اغربة واتربة) نماذج اخرى، يطول بنا مقام الوقوف عندها؛ نشير هنا إلى (سور الصين) حيث يحاور الشيخ الساهي سور الصين سائلاً إياه النصيحة! وقصيدة (الطوفان) و(زامر الريح) وهي مكتوبة بطريقة الشعر الحر التي كتب بها الشاعر دواوينه الاولى، مع تعميق الفكرة، رغم إلحاحه على القافية والتكرار..

الخاتمة

لقد حاولت دراستنا ـ إنطلاقاً من انفتاح الأجناس الأدبية والأنواع الشائعة على بعضها خارج حدودها ـ أن نتقصى أنماط القص، كوجه من وجوه السرد وأقوى مظاهره، وتتابع التشكلات والأبنية الشعرية في القصيدة العربية الحديثة تحديداً.

ولإنجاز هذا الهدف وسمنا رسالتنا بـ(النزعة القصصية في الشعر العربي الحديث)، حصراً لمجال البحث في شعر الحداثة العربية بدءاً من الشعراء الرواد حتى مايعرف بـ(جيل الستينيات).

وقد وجدنا أن الشعر العربي الحديث، يتوفر على أنماط متعددة من احتواء القص وإجراءاته وآلياته، لإدراجها في ثنايا النص الشعري، وتقوية بناء القصيدة، وتعزيز مستوياتها المتعددة تركيباً وايقاعاً ودلالة ؛ وتوسعاً متنياً ينقل الخطاب الشعري من الغنائية كرؤية وموقف، إلى الدرامية وما يترتب عليها من سرد يجافي المنحى الوصفي الذي ساد معظم القصائد السابقة على صعود التحديث وترسخه في الشعر العربي.

واقتضى ذلك أن نبدأ بباب تمهيدي من فصلين: عرضنا في الاول ما ألحقته الحداثة من ضعف في الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية، مما يترتب عليه تبدل واضح في شعرية النص الشعري، والخصائص الداخلية للأنواع ذاتها، وبيّنا ما قدمه النقد الأدبي الحديث من دعم لهذا الهدم

التجنيسي، عبر مفاهيم (التناص) وتعددية أشكاله وتوسعها، حتى غدا تناصاً بين الأنواع والأجناس نفسها.

لكننا رأينا أن وجود القص في الشعر، لايعني انعدام هوية النصوص الشعرية، وتحولها إلى متون قصصية، كما لم نتابع الرأي القائل بأن القص ليس إلاّ بروزاً سردياً في الشعر. فكلا النظرتين من خلال، التكبير أو التقزيم والتصغير، تسلبان النص مركز شعريته وأساس بنائه كرؤية للعالم والأشياء، وتعبير عن موقف درامي.

وراجعنا النزوع القصصي المبكر في نصوص شعرية تراثية، لنخلص إلى أن وجود (القص) فيها لم يأخذ مداه السردي، بسبب تبعيته للموقف الغنائي وهيمنة (ذات) الشاعر بقوة ووضوح.

واقترحنا في الفصل الثاني من الباب التمهيدي قراءة سردية للقصيدة الحديثة، واكتشاف هيكلها البنائي ـ بتعبير نازك الملائكة. أو تشكلها وما تضم من مستويات بنائية، متجاوزين ما عرف في شعر النهضة ومطلع القرن بالشعر القصصي أو القصّة الشعرية؛ لنتوقف عند ملامح وعناصر سردية، لها دور بنائي يعزز طبيعة الشعر في النص، ومنها: التسميات والشخصيات والفضاء المكاني والزمان وحيل السرد الممكنة كالاستباق والتأجيل والتوقف والتلخيص، وموقع الراوي والمروي له، ووجهة النظر في المنظور السردي، والتلفظات والمحاورات وطبيعة اللغة المستخدمة لانجاز البرنامج السردي للنص، وطاقة التناص وكيفياته، وضمائر السرد ومفرداته ؛ لكننا انطلقنا أساساً من قانون سردي معروف في علم السرد الحديث، وهو تقسيم السرد بحسب وجود السارد (أو الشاعر في بحثنا) إلى قسمين: سرد (ذاتي): Subjectif نتتبع فيه القص من خلال عيني الراوي وزاوية نظره وما يمنح للوقائع من تأويلات وتفسيرات تتضح في ترتيب افعال السرد وعلاقة الشخصيات، وزوايا النظر ؛ وسرد موضوعي: Objectif يكون الراوي فيه مطلعاً على الاحداث، عليماً بها، رغم حياديته الظاهرة، لكنه يدير تفاصيل السرد ويوجه احداثه من الخارج.

ولكل من القسمين الآنفين، طرائق تتنوع بحسب أسلوب السارد أو الكاتب، وهذا ما حاولنا أن نقف عنده في الدراسة ؛ حيث خصصنا الباب

الثاني بفصوله الثلاثة لقصائد السرد الذاتي. وحصرنا ثلاثة من أنماطها، هي:

1 ـ قصيدة (المرايا) كما برزت لدى أدونيس، وفرقنا بينها وبين قصائد القناع، وحاولنا استقراء التشكلات البنائية لها، وتنوعات استخدام الضمائر والشخصيات والملفوظ السردي والمحاورات، وحصرنا أنواعها المسماة وغير المسماة وموضوعاتها.

2 ـ قصيدة (السيرة) ونعني بها السيرة الذاتية، فدرسنا امكان وجودها في الادب عامة، والشعر خاصة، وما اسميناه (توتر قصيدة السيرة) ومنحاها الدرامي الناجم عن تنازع الذاكرة والمخيلة، والشعر والنثر، والزمن المستعاد وزمن الكتابة، وعلاقة ذلك كله بالشاعر أو الكائن السيري. ومثلنا لذلك بأصدار سيري حديث هو ديوان محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيداً). مع إشارة إلى إمكان وجود ترجمة الحياة أو السيرة الغيرية التي يكتبها الشاعر عن حياة سواه كما في عمل أدونيس (الكتاب) المخصص لرصد سيرة المتنبي من وجهة نظر الشاعر المعاصر.

3 ـ قصيدة الرمز المقنع، حيث يتخذ السرد وجهة رمزية يتقنع الشاعر من خلالها برمزه المستدعى، لينجز نصه الشعري القائم على السرد. وكانت نماذجنا التطبيقية في هذا الفصل من شعر عبدالعزيز المقالح ؛ ورموزه ذات السمة المحلية والعربية والانسانية.

أما في الباب الثالث فقد حصرنا ثلاثة انماط من القصائد ذات النزعة القصصية هي:

1 ـ القصيدة المطوّلة الحديثة بكونها شيئاً مستقلاً عن القصة الشعرية لوجود الشاعر السارد في موضع بعيد عن الاحداث، وموجّه لسيرها وتصاعدها وتسلسلها. واخذنا (المومس العمياء) لبدر شاكر السياب مثالاً درسناه بآليات السرد واجراءاته الممكنة في الشعر.

2 ـ قصيدة الواقعة التاريخية التي تستفيد من حدث تاريخي متكامل لتنقله إلى حيز الحاضر دون تصريح مباشر. وقد وجدنا شعر امل دنقل افضل مثال تطبيقي على ماذهبنا اليه في الجانب النظري.

3 ـ قصيدة الحكاية التي انصرف إليها شاعر ستيني من العراق هو حسب

الشيخ جعفر، وتتبعنا إمكان وجود الحكاية بأنواعها شعبية وخرافية في النص الشعري الحديث.

ولعلنا بهذه الاشارات والتطبيقات قد نبهنا إلى ما يمكن أن يهبه السرد كنزوع وموقف ورؤية للنص الشعري الحديث فيغنيه ويقوّي خطابه، دون أن يفقده هوية الشعر وطاقته ومزاياه.

مسرد المصادر والمراجع

اولاً: الكتب

● إبراهيم (د. عبدالله):

ـ السردية العربية ـ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992.

● أبو ديب (د. كمال):

ـ جدلية الخفاء والتجلي ـ دراسات بنيوية في الشعر، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت 1994.

● إدل (ليون):

ـ فن السيرة الادبية، ترجمة صدقي حطاب، مؤسسة الحلبي وشركاه، القاهرة 1973.

● أدونيس (علي احمد سعيد):

ـ أبجدية ثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1994.

ـ الاعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الاول ـ، ط 4، دار العودة، بيروت 1985.

ـ الاعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الثاني ـ، ط 4، دار العودة، بيروت 1985.

ـ الكتاب: أمس المكان الآن ـ 1 ـ، دار الساقي، لندن 1995.

ـ مقدمة للشعر العربي، ط 3، دار العودة، بيروت1971.

● **أرسطو طاليس:**
- فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدوي، ط 2، دار الثقافة، بيروت 1973 .
● **إسماعيل (د . عز الدين):**
- الشعر المعاصر في اليمن - الرؤية والفن، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1972.
- (من الكلاسيكية الجديدة الى الواقعية)، ضمن كتاب (عبدالعزيز المقالح - إضاءات نقدية)، يُنظر: مجموعة من الكتاب في ادناه .
● **الأعشى الكبير (ميمون بن قيس):**
- ديوان الاعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور م . محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة 1950.
● **إليوت (ت . س):**
- مقالات في النقد العربي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة د. ت.
● **أوفيد:**
- مسخ الكائنات - ميتامورفورزس - التحولات، ترجمة ثروت عكاشة، ط 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1992.
● **إيسبورغ (وجماعة):**
- موسوعة نظرية الادب، القسم الاول، ترجمة د.جميل نصيف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.
● **إيسوب:**
- خرافات إيسوب، ج1 - ج2، ترجمة عبدالفتاح الجمل، ط 2، دار الفتى العربي، القاهرة 1987.
● **باث (أكتافيو):**
- (المجهول من لدن ذاته)، مقدمة لكتاب: نشيد بحري، شعر فرناندو بيسوا، ترجمة المهدي إخريف، آفاق الترجمة - 6 -، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1995.
● **باختين (ميخائيل):**
- (القول في الحياة والقول في الشعر - مساهمة في علم شعر اجتماعي)، ضمن كتاب: مداخل الشعر - ثلاث دراسات، ترجمة امينة رشيد وسيد البحراوي،

آفاق الترجمة ـ 13 ـ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1996.
ـ قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي، ترجمة د.جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

● باروت (محمد جمال):
ـ الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1981.

● البحراوي (د. سيد):
ـ (الحداثة العربية في شعر امل دنقل)، ضمن كتاب: دراسات نقدية في أعمال: السياب ـ حاوي ـ دنقل ـ جبرا، ينظر في ادناه: صالح (فخري).
ـ في البحث عن لؤلؤة المستحيل ـ دراسة لقصيدة امل دنقل: (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، دار الفكر الجديد، بيروت 1988.

● برنار (سوزان):
ـ قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا، ترجمة د.زهير مغامس، دار المأمون، بغداد 1992.

● بروب (فلاديمير):
ـ مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة ابو بكر باقادر واحمد نصر، النادي الادبي الثقافي، جده 1989.

● بشبندر (ديفيد):
ـ نظرية الادب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996.

● البصري (عبدالجبار داود):
ـ بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، ط 2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

● بلاطة (د. عيسى):
ـ بدر شاكر السياب ـ حياته وشعره، ط 3، دار النهار للنشر، بيروت 1981.

● بنيس (محمد):
ـ الشعر العربي الحديث ـ بنياته وإبدالاتها، ج4 مساءلة الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء 1991.

● البياتي (عبدالوهاب):
- الاعمال الشعرية 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر وغاليري الفينيق، عمان الاردن 1995.
● تودوروف (تزفيتان):
- باختين - المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، آفاق الترجمة - 14 -، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1996.
- الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال، الدار البيضاء 1990.
- مفهوم الادب، ترجمة د.منذر عياشي، النادي الادبي الثقافي، جده 1990.
● جبرا (جبرا إبراهيم):
- الاسطورة والرمز - دراسات لخمسة عشر ناقداً، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980.
- (من شباك وفقية الى المعبد الغريق) ضمن كتاب: السياب في ذكراه السادسة، يُنظر: جماعة في ادناه .
- النار والجوهر - دراسات في الشعر، دار القدس، بيروت 1975.
● الجرادي (د . إبراهيم):
- الحداثة المتوازنة - عبدالعزيز المقالح - الحرف - الذات - الحياة، اعداد وتقديم، منشورات الرائي، موسكو صنعاء 1995.
● جماعة (مصطفى ناصف وآخرون):
- النص المفتوح - قراءة في شعر عبدالعزيز المقالح، دار الآداب، بيروت 1991.
● جماعة (وزارة الثقافة العراقية):
- السياب في ذكراه السادسة، دار الحرية بغداد 1971 .
● الجوزو (د . مصطفى):
- نظريات الشعر عند العرب - الجاهلية والعصور الاسلامية - 1 -، دار الطليعة، بيروت 1981.
● ابن الجوزي (ابو الفرج عبدالرحمن):
- كتاب الاذكياء، ط 3، بيروت د . ت .

● جينيت (جيرار):
- جامع النص، ترجمة عبدالرحمن ايوب، دار توبقال، الدار البيضاء 1986.
● جينيت (جيرار) وآخرن:
- نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، الدار البيضاء 1989.
● حديدي (صبحي):
- هذا الكتاب - غلاف ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً)، يُنظر: درويش في ادناه .
● الحديثي (بهجة عبدالغفور):
- أمية بن ابي الصلت - حياته وشعره - دراسة وتحقيق، وزارة الاعلام سلسلة كتب التراث 41، بغداد 1975.
● حلاوي (د . يوسف):
- الاسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت 1992.
- الاسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الاداب، بيروت 1994.
● الخراط (أدوار):
- الكتابة عبر النوعية - مقالات في ظاهرة القصة - القصيدة ونصوص مختارة، دار شرقيات، القاهرة 1994 .
● الخطيب (إبراهيم):
- نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس، مؤسسة الابحاث العربية والشركة المغربية للناشرين، الرباط - بيروت 1982م .
● الخطيب (د . حسام):
- (تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويش) ضمن كتاب: الشعر العربي في نهاية القرن، ينظر: صالح (فخري) في ادناه .
● الخليل (علي):
- (عودة وضاح اليمن - إضافة جديدة) ضمن كتاب: عبدالعزيز المقالح، إضاءات نقدية، ينظر مجموعة من الكتاب العرب في ادناه .
● الخياط (د . جلال):
- الاصول الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1973.

● خير بك (د . كمال):
ـ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من اصدقاء المؤلف، المشرق للطباعة والنشر، بيروت 1982 .
● داغر (د . شربل):
ـ الشعرية العربية الحديثة ـ تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1988.
● درويش (محمود):
ـ أحد عشر كوكباً على المشهد الاندلسي، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1992.
ـ حصار لمدائح البحر، ط 2، دار العودة، بيروت 1985 .
ـ لماذا تركت الحصان وحيداً، دار رياض الريس، لندن 1995.
ـ مأساة النرجس وملهاة الفضة، دار رياض الريس، لندن 1989 .
ـ هي اغنية هي اغنية، دار الكلمة للنشر، بيروت 1986.
ـ ورد اقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987.
● دنقل (أمل):
ـ الاعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة 1995 .
● ديرلاين (فردريش فون):
ـ الحكاية الخرافية نشأتها ـ مناهج دراستها ـ فنيتها، ترجمة د.نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة 1987 .

● رايتر (وليم):
ـ الاسطورة والادب، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1991 .
● الزمر (د . احمد قاسم):
ـ ظواهر اسلوبية في الشعر الحديث في اليمن ـ دراسة وتحليل، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء 1996 .
● سعيد (خالدة):
ـ حركية الابداع ـ دراسات في الادب العربي الحديث، دار العودة، بيروت 1989 .

● سعيد (علي احمد):

ـ يُنظر: ادونيس في اعلاه .

● سلدن (رامان):

ـ النظرية الادبية المعاصرة، ترجمة د.جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة 1، لقاهرة 1995.

● سليمان (نبيل):

ـ فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية 1994 .

● سويدان (د . سامي):

ـ في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت 1991 .

● السياب (بدر شاكر):

ـ ديوان بدر شاكر السياب، م1 و م2، دار العودة بيروت 1974 .

● شاكر (جميل):

ـ مدخل الى نظرية القصة، ينظر: المرزوقي (سمير) في ادناه .

● الشرع (د . علي):

ـ بنية القصيدة القصيرة في شعر ادونيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1987.

ـ الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، الاردن 1993 .

● الشرفي (محمد):

ـ (المقالح شاعر الحزن والثورة) ضمن كتاب:(عبدالعزيز المقالح ـ إضاءات قدية)، ينظر مجموعة من الكتاب العرب في ادناه .

● شولز (روبرت):

ـ السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994 .

● الشيخ جعفر (حسب):

ـ الاعمال الشعرية 1964 ـ 1975، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1985.

ـ اعمدة سمر قند، دار الآداب، بيروت 1989 .

ـ كران البور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1993 .

● صالح (فخري):

ـ دراسات نقدية في اعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، تحرير وتقديم . الحلقة النقدية في مهرجان جرش الرابع عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1996 .

ـ الشعر العربي في نهاية القرن، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر، تحرير وتقديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1997.

● الصكر (حاتم):

ـ الاصابع في موقد الشعر ـ مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986 .

ـ الشعر والتوصيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988.

ـ كتابة الذات ـ دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، عمان 1994 .

ـ ما لاتؤديه الصفحة ـ المقتربات اللسانية والاسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت 1993 .

● ابن طباطبا (محمد بن احمد العلوي):

ـ عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت 1982 .

● عباس (د . إحسان):

ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت 1978 .

ـ بدر شاكر السياب ـ دراسة في حياته وشعره، ط 4، دار الثقافة، بيروت 1978 .

ـ فن السيرة، ط 2، دار الثقافة، بيروت د .ت .

● عثمان (اعتدال):

ـ إضاءة النص ـ قراءات في شعر ادونيس واخرين، دار الحداثة، بيروت 1988.

● عصفور (د . جابر):

ـ قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص 1991 .

ـ مفهوم الشعر ـ دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت 1982 .

● علوش (ناجي):
- مقدمة ديوان السياب، يُنظر: السياب في اعلاه .
● علي (د . عبدالرضا):
- دراسات في الشعر العربي المعاصر - القناع - التوليف - الاصول، المؤسسة عربية للدراسات والنشر، بيروت 1995 .
- نازك الملائكة الناقدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1995م.
● عوض (د . لويس):
- بلوتولاند وقصائد اخرى من شعر الخاصة، ط 2، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة 1989.
● العيد (د . يمنى):
- الراوي: الموقع والشكل - بحث في السرد الروائي، مؤسسة الابحاث لعربية، بيروت 1986 .
- (شعر المقالح مرجعيته وشعريته) ضمن كتاب: النص المفتوح، يُنظر: جماعة في اعلاه .
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت 1990.
● الغذامي (د . عبد الله محمد):
- المشاكلة والاختلاف - قراءة في النظرية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994.
● فضل (د . صلاح):
- اساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت 1995.
- (الاسلوب السينمائي في شعر امل دنقل) ضمن كتاب: درسات نقدية، ينظر: صالح (فخري) في اعلاه .
- بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت 1992 .
- إنتاج الدلالة الادبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة د .ت .
● القرشي (د . رياض):
- النقد الادبي الحديث في اليمن - النشأة والتطور، مكتبة الجيل الجديد صنعاء 1989 .
● القرطاجني (حازم):
- منهاج البلغاء وسراج الادباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة،

ط 3، دار الغرب الاسلامي، بيروت 1986 .
● الكبيسي (طراد):
- كتاب المنزلات، ج1 منزلة الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1992 .
● الكركي (د . خالد):
- الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل - مكتبة الرائد، بيروت - عمان 1989 .
● كريستيفا (جوليا):
- علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء 1991 .
● كمال الدين (د . جليل):
- (عودة وضاح اليمن) ضمن كتاب: النص المفتوح، يُنظر: جماعة في اعلاه.
● الكيلاني (د . مصطفى):
- في الميتا - لغوي لإوالنص والقراءة، دار أمية، تونس 1994 .
● لافونتين:
- حكايات من لافونتين، اختيار وترجمة جبرا ابراهيم جبرا، دار ثقافة الاطفال، بغداد 1987 .
● لحمداني (حميد):
- بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي بيروت 1991 .
● لؤلؤة (د . عبد الواحد):
- البحث عن معنى - دراسات نقدية، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1983 .
● مارتينيز (ماري وجيرار):
- المصادر الشرقية لحكايات لافونتين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت د . ت .
● ماي (جورج):
- السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضي وعبد الله صولة، قرطاج تونس 1992.
● مجموعة من الكتاب العرب:
- عبدالعزيز المقالح - إضاءات نقدية، دار العودة، بيروت 1978.

● مراشدة (عبد الرحيم):
- أدونيس والتراث النقدي، دار الكندب للنشر، عمان 1995 .
● مرتاض (د . عبد الملك):
- الميثولوجيا عند العرب - دراسة لمجموعة من الاساطير والمعتقدات العربية قديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، تونس 1989 .
● المرزوقي (سمير وجميل شاكر):
- مدخل الى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس 1985 .
● مريدن (د . عزيزة):
- القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، بيروت 1984 .
● مشبال (محمد):
- مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط 1993
● مفتاح (د . محمد):
- دينامية النص (تنظير وانجاز)، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990.
● المقالح (د . عبدالعزيز):
- أبجدية الروح، المركز المصري العربي، القاهرة 1996 .
- أزمة القصيدة العربية - مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت 1985 .
- أوراق الجسد العائد من الموت، دار الآداب، بيروت 1986 .
- الخروج من دوائر الساعة السليمانية، دار العودة، بيروت 1981 .
- ديوان عبدالعزيز المقالح، دار العودة، بيروت 1977 .
- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت 1981
- الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، بيروت 1978 .
● المقدادي (د . قاسم):
- هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي - جلجامش، دار الشؤال، دمشق 1984 .
● ابن المقفع (عبدالله):
- كليلة ودمنة، كتاب الشعب، القاهرة 1987 .

● مكي (د . صادق):
- ملاح الفكر الديني في العصر الجاهلي، دار الفكر اللبناني، بيروت 1991.
● الملائكة (نازك):
- شظايا ورماد، ط 2، المكتب التجاري، بيروت 1959 .
- قضايا الشعر المعاصر، ط 5، دار العلم للملايين، بيروت 1978 .
● مندور (د . محمد):
- الشعر المصري بعد شوقي، دار نهضة مصر، القاهرة د .ت .
● الميداني (ابو الفضل احمد بن محمد):
- مجمع الامثال، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، القاهرة 1977 .
● النجار (د . أحمد محمد):
- تطور الشعر القصصي في وصف الاوابد من العصر الجاهلي الى العصر الاموي، دار النهضة العربية، القاهرة 1978 .
● ابن النديم:
- الفهرست، بيروت 1978 .
● نور الدين (صدوق):
-حدود النص الادبي-دراسة في التنظير والابداع، دار الثقافة، الدار البيضاء 1984 .
● النويهي (د . محمد):
- قضية الشعر الجديد، ط 2، مكتبة الخانجي ودار الفكر، القاهرة وبيروت 1971.
● هولب (روبرت سي):
- نظرية الاستقبال - مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبدالجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية 1992 .
● وارين (اوستن):
- نظرية الادب، ينظر: ويليك في ادناه .
● الولي (د . محمد):
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990.

● وهبة (د . مجدي):
- معجم مصطلحات الادب، مكتبة لبنان، بيروت 1974 .
● ويليك (رينيه):
- مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة 110، الكويت 1987.
● ويليك (رينيه واوستن وارين):
- نظرية الادب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987 .
● يحياوي (رشيد):
- مقدمات في نظرية الانواع الادبية، مطابع افريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991.
● يقطين (سعيد):
- الرواية والتراث السردي - من اجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992 .
● اليوسف (يوسف):
- (الشعر بين النطق والصمت) ضمن كتاب الحداثة المتوازنة، ينظر: الجرادي في اعلاه .
- الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980.
● اليوسفي (محمد لطفي):
- في بنية الشعر العربي المعاصر، ط 2، سراس للنشر، تونس 1992 .

ثانياً: الرسائل الجامعية

● الصكر (حاتم):
- تحليل النص الشعري الحديث في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير غير مطبوعة، كلية الآداب جامعة بغداد، 1995 .

ثالثاً: المقالات والدراسات في الدوريات

● أبو بكر (رنده):
- (التجربة الشخصية كتعبير عن واقع عام في شعر دينيس بروتس ومحمود درويش)، مجلة ألف، العدد 17، القاهرة 1997 .

● أبو ديب (د . كمال):
ـ (الواحد المتعدد: البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم)، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، القاهرة 1996 .
● حيدر (د . عدنان):
ـ (معلقة امرئ القيس ـ بنيتها ومعناها)، مجلة فصول، العدد الثاني القاهرة 1996 .
● ريكور (بول):
ـ (الحياة بحثاً عن السرد)، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة نزوى، العدد العاشر، عُمان أبريل 1997.
● الشيخ جعفر (حسب):
ـ (اغربة واتربة)، مجلة الاقلام، العدد 4 ـ 5 ـ 6، بغداد 1995 .
● صالح (فخري):
ـ (لماذا تركت الحصان وحيداً: عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة)، مجلة فصول، العدد الثاني، القاهرة 1996.
● الصكر (حاتم):
ـ (نصوص المرايا والوجوه ـ الدخول في المرايا)، مجلة افكار، العدد 8 ـ 9، عمان الاردن آب ـ ايلول 1995.
● طه (احمد):
ـ (قراءة النهاية ـ مدخل الى قصائد الموت في اوراق الغرفة رقم 8)، مجلة إبداع، العدد العاشر، القاهرة اكتوبر 1983 .
● العاني (د . شجاع):
ـ (السرد في القصيدة الغنائية الحديثة)، مجلة الاقلام، العدد 4 ـ 5، بغداد نيسان ايار 1994.
● العظمة (د . نذير):
ـ (شكسبير العربي)، مجلة علامات، المجلد الرابع، الجزء الرابع عشر، جدة ديسمبر 1994.
● العيد (د . يمنى):
ـ (السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة)، مجلة فصول، العدد الرابع، القاهرة 1997 .

● **الغامدي (صالح معيض):**
ـ (السيرة الذاتية في الادب العربي القديم)، مجلة علامات، المجلد الرابع، الجزء الرابع عشر، جدة ديسمبر 1994 .

● **غزول (د . فريال):**
ـ (قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي)، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، القاهرة 1994 .

● **القيسي (د . نوري حمودي):**
ـ (الحوار في القصيدة الجاهلية)، القسم الثاني، مجلة الاقلام، العدد السادس، بغداد حزيران 1974 .

● **لاكان (جاك):**
ـ (مرحلة الأنا كمشكّل لوظيفة ضمير الذات)، ترجمة وليد الخشاب، مجلة ألف، العدد الرابع عشر، القاهرة 1994 .

● **المقالح (د . عبدالعزيز):**
ـ (امل دنقل وانشودة البساطة)، مجلة إبداع، العدد العاشر، القاهرة اكتوبر 1983 .

● **ورنوك (ميري):**
ـ (استكشاف الذات: اليوميات والسير الذاتية)، ترجمة فلاح رحيم، مجلة آفاق عربية، العدد الثالث، بغداد آذار 1993 .

● **يحياوي (رشيد):**
ـ (حدود الاجناس الادبية)، مجلة البيان، العدد 259، الكويت تشرين الاول 1987 .

● **يقطين (سعيد):**
ـ (نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردي)، مجلة نزوى، العدد التاسع، عُمان يناير 1997 .

رابعاً: المقابلات والحوارات

● **أدونيس:**

ـ ينظر نوري (شاكر) في ادناه .

● **البحراوي (د . سيد):**

ـ حوار مع الشاعر امل دنقل، اجراه د . سيد البحرواي، ونشره ملحقاً ثانياً في نهاية كتابة عن الشاعر، (ينظر: البحراوي في مسرد الكتب اعلاه) .

● **بيضون (عباس):**

ـ (محمود درويش: التراجيديا الفلسطينية ستجد تعبيرها الارق)، حوار أجراه عباس بيضون، مجلة مشارف، العدد الثالث، القدس تشرين الاول 1995 .

● **درويش (محمود):**

ـ ينظر: بيضون (عباس) في أعلاه .

● **دنقل (أمل):**

ـ ينظر: البحراوي (د . سيد) في اعلاه .

ـ وينظر: عبدالعزيز (اعتماد) في ادناه .

● **الشيخ جعفر (حسب):**

ـ ينظر: الناصري (نصيف) في ادناه .

● **عبد العزيز (اعتماد):**

ـ (اخر حديث مع الشاعر امل دنقل)، مجلة ابداع، العدد العاشر، القاهرة اكتوبر 1983 .

● **الناصري (نصيف):**

ـ (أحاول القبض على الأزمنة الشعرية المتعددة)، حوار مع الشاعر حسب الشيخ جعفر، أجراه نصيف الناصري، جريدة الفينيق، العدد الثاني والعشرون، عمان الاردن 1/ 4/ 1997 .

● **نوري (شاكر):**

ـ (أدونيس: لابد لكل شاعر مهما كان مخرباًلإمن ان يبني عالمه الخاص)، جريدة القدس العربي، لندن 11 ـ 12/ 1/ 1997.

صدر للمؤلف
في الدراسات النقدية

- الأصابع في موقد الشعر ـ مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة بغداد ـ 1986.
- مواجهات الصوت القادم ـ دراسات في شعر السبعينات ـ بغداد 1987.
- الشعر والتوصيل ـ بعض مشكلات توصيل الشعر في شبكة الاتصال المعاصرة ـ بغداد 1988.
- البئر والعسل ـ قراءات معاصرة في نصوص تراثية ـ بغداد 1992.
- مالا تؤديه الصفة ـ المقتربات اللسانية والشعرية والأسلوبية ـ بيروت 1993.
- كتاب الذات ـ دراسات في وقائعية الشعر ـ عمّان ـ الأردن ـ 1994.
- رفائيل بطي وريادة النقد الشعري في العراق ـ كولونيا ـ ألمانيا ـ 1995.

المحتويات

1999/1/623